

MARIA DE FÁTIMA FIGUEREDO FARIA GOMES

O MUSEU COMO VETOR DA INCLUSÃO CULTURAL

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Lisboa
2010

MARIA DE FÁTIMA FIGUEIREDO FARIA GOMES

O MUSEU COMO VETOR DA INCLUSÃO CULTURAL

Dissertação apresentada para a obtenção do Grau de Mestre em Museologia no Curso de Mestrado em Museologia 2º Ciclo, conferido pela Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias.

Orientador: Prof. Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Lisboa
2010

Agradecimentos

Agradeço ao Professor Doutor Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha por sua confiança e orientação segura, amiga e profissional desta Dissertação de Mestrado.

À Professora Doutora Maria Cristina Oliveira Bruno por seu esforço e incentivo na consolidação dessa jornada.

Ao Professor Doutor Mário Moutinho, Reitor da Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, e à Diretora do Doutorado em Museologia, Professora Doutora Judite Primo, por nos acolher e possibilitar a realização desse Mestrado.

Ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo onde nossa jornada começou através do Curso de Especialização em Museologia.

Ao Museu Afro Brasil, na pessoa de seu Diretor Curador senhor Emanuel Araujo, que desde o início nos permitiu e facilitou a nossa pesquisa no museu.

Ao Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil, na pessoa de sua Coordenadora Renata Felinto, e à Juliana Ribeiro, Coordenadora do Programa Singular Plural, que nos asseguraram a utilização do programa de acessibilidade em nosso trabalho de dissertação, assim como se colocaram inteiramente à nossa disposição, nos permitindo acompanhar todo o cotidiano do programa.

À Professora Doutora Amanda Pinto da Fonseca Tojal, pela amizade, confiança, incentivo e colaboração na execução desse trabalho.

Aos amigos que de forma direta e indireta me incentivaram e inspiraram durante essa trajetória.

À minha família que compreendeu e incentivou em todos os momentos, principalmente nos mais difíceis.

Aos meus queridos pais (in memoriam)... saudades.

Resumo

Esta dissertação se propõe a uma reflexão de como o museu e o patrimônio que tem sob sua guarda podem atuar como vetores da inclusão cultural, entendendo a cultura como ponto de união, como forma de encantamento e de reforço dos valores do indivíduo e sua identidade.

Para tanto, faz-se necessário um estudo sobre termos como cultura, patrimônio e preservação, que foram evoluindo e sendo incorporados na vida das pessoas no decorrer do século XX no Brasil e em outros países. Refletindo sobre o papel dos museus e as mudanças necessárias, que estes precisaram introduzir, para se adequar às novas exigências de uma sociedade cada vez mais consciente de seu papel e da importância de sua participação na vida cultural do país, bem como, sobre a ação de intelectuais na formação do conceito de identidade cultural e ação de governos na elaboração das políticas públicas voltadas para a cultura e a importância do Estado como condutor e regulador dessas políticas.

Como estudo de caso, realizamos a análise do Programa Singular Plural, programa de acessibilidade para públicos com necessidades especiais, implantado no Museu Afro Brasil, situado no Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo.

Palavras-chave: Museu; Acessibilidade; Deficiência; Inclusão Social; Patrimônio; Políticas Públicas Culturais

Abstract

This dissertation proposes a reflection on how the museum and the heritage which is under its responsibility may actuate as cultural inclusion vectors, understanding culture as a connecting point, as a way of enchantment and individual values as well as their identities reinforcement.

In order to do this, it was necessary a discussion on how terms, like culture, heritage and preservation, have been evolving and incorporating into people's life, during the 20th century in Brazil and other countries. Reflecting on the museum role and the needed changes, they had to put into work, in order to adapt themselves to the new demands of the society, increasing aware of its role and of its participation importance in the country cultural life, as well as on the intellectuals actions in structuring the cultural identity concept and the government actions in developing public policies for culture and the state importance as driver and regulator of these policies.

As a case study, it was analysed the Singular Plural Program, which is an accessibility program for audiences with special needs, developed and implemented in the Afro Brasil Museum, located in Ibirapuera Park, in São Paulo city.

Keywords: Museum; Accessibility; Disability; Social Inclusion; Heritage; Public Cultural Policies

Abreviaturas

AAMABAS: Associação de Atendimento e Integração à Criança Deficiente Visual Manoela Bastos Silva

ABNT: Associação Brasileira de Normas Técnicas

CECA: Committee for Education and Cultural Action

CONDEPHAAT: Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo.

CNPq: Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico

CNRC: Centro Nacional de Referência Cultural

CPC: Centro Popular de Cultura

EVA: Etil Vinil Acetato, borracha não tóxica

FAPESP: Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo

FUNARTE: Fundação Nacional de Artes

FUNDAÇÃO VITAE: Associação civil sem fins lucrativos que apóia projetos nas áreas de Cultura, Educação e Promoção Social

GLLAM: Group of Large Local Authority Museum

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

ICOM: International Council of Museums

IMN: Inspetoria de Monumentos Nacionais

IPHAN: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

IPM: Instituto Português de Museus

ISMAG: Instituto Superior de Matemática e Gestão

LEDI/UEDESC: Laboratório de Educação Inclusiva da Universidade do Estado de Santa Catarina

LIBRAS: Língua Brasileira de Sinais

MASC: Museu de Artes de Santa Catarina

MEC: Ministério da Educação e Cultura em 1953

MinC: Ministério da Cultura

MINOM: Movimento Internacional para uma Nova Museologia

PEPE: Programa Educativo Públicos Especiais

PPA: Plano Plurianual

PNC: Política Nacional de Cultura

SPAN: Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

SPHAN (1979): Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

SPHAN: Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNE: União Nacional dos Estudantes

UNESCO: United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)

UPPM: Unidade de Preservação do Patrimônio Museológico

Índice Geral

	Página
Índice.....	7
Introdução.....	8
Capítulo 1 A evolução dos temas culturais no século XX.....	22
Capítulo 2 Discussão Conceitual.....	33
2.1 Patrimônio.....	34
2.2 Museu.....	48
Capítulo 3 Políticas Culturais.....	64
Capítulo 4 Museu como vetor da Inclusão Cultural.....	93
Capítulo 5 Estudo de Caso: Programa de Acessibilidade	
Singular Plural.....	108
Conclusão.....	125
Bibliografia.....	133
Anexos.....	I
Anexo I.....	II
Anexo II.....	III
Anexo III.....	VIII
Anexo IV.....	XII
Anexo V.....	XVII
Anexo VI.....	XXIV
Anexo VII.....	XXVII
Anexo VIII.....	XXX
Anexo IX.....	XXXIII
Anexo X.....	XXXIV

Introdução

Que o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve...
(Declaração de Santiago – Mesa de Santiago do Chile-1972)

Neste presente trabalho, propomo-nos abordar a inclusão social, um tema bastante delicado, atual, importante e que deve ser analisado através de uma reflexão profunda que nos possibilite galgar caminhos que transponham com mais segurança as dificuldades inerentes ao seu grau de complexidade. Procuraremos analisar como este tema se desenvolveu no Brasil com referência às ações museológicas e às Políticas Culturais implantadas pelo governo em seus três níveis de atuação¹ no país com a finalidade de disseminar e normalizar estas ações em todo o território nacional. A palavra inclusão, no contexto aqui apresentado, refere-se à defesa do direito de todo ser humano de participar das mais variadas esferas sociais, culturais e educativas. A necessidade da inclusão pressupõe, naturalmente, a prática da exclusão, que é manifestada de diversas maneiras na sociedade.

Este tema, encampado por vários segmentos da sociedade, com abordagens próprias e específicas é um campo amplo, pois a não inclusão ou exclusão pode ocorrer por várias razões que vão desde a ordem econômica, a origem cultural, o sexo, a cor etc. Além desses fatores, há pessoas excluídas por deficiência², que não tem acesso aos direitos que devem pertencer a todos: educação, saúde, trabalho, locomoção, transporte, esporte, cultura e lazer (Corrêa, 2005).

Existem muitas razões para que as pessoas excluam outras em nossa sociedade. Muitas vezes, por falta de conhecimento ou receio em ter que lidar com o diferente, com o desconhecido ou com aquilo que exigirá de nós um esforço maior para nos aproximarmos, para nos fazer entender. Adentrar no mundo do outro. Tornarmo-nos perceptíveis.

A nossa reflexão parte de uma visão cultural sobre a questão da inclusão. Uma nação pode ser reconhecida ou se identificar pela sua cultura, apesar de que esta possa ser um campo de tensões, o reconhecimento de sua pluralidade e diversidade permite uma aceitação e uma integração entre as diferenças amenizando consequentemente estes possíveis conflitos.

¹ O Brasil é uma República Federativa onde o poder executivo atua em 3 níveis de governo: 1- Governo Federal; 2- Governo Estadual; 3- Governo Municipal.

² Pela legislação brasileira a definição de Deficiência, segundo o decreto 3.298, de 20 de dezembro de 1999, Portaria Nº298 de 9 de agosto de 2001, em seu Art. 3º é: toda perda ou anormalidade de uma estrutura ou função psicológica, fisiológica ou anatômica que gere incapacidade para o desempenho de atividade, dentro do padrão considerado normal para o ser humano. (<http://portal.mj.gov.br/conade/>) acesso em 10/09/2010

Neste sentido, o museu e seu patrimônio representativo podem participar e atuar como um importante instrumento de inclusão social, através da inclusão cultural. A cultura como forma de encantamento e de reforço não só dos valores bem como da própria identidade do indivíduo e o museu, como vetor deste processo inclusivo.

Para atingirmos este objetivo, torna-se necessário discutir conceitualmente e procurar entender o caminho percorrido, até chegar aos nossos dias, da trajetória evolutiva de conceitos tão complexos como Patrimônio, Museus e sua ação como vetores da inclusão cultural. Pesquisar na bibliografia relacionada o papel das Políticas Culturais elaboradas e implantadas pelo Estado, no Brasil, com a finalidade de garantir e normalizar atividades que permitam uma disseminação da cultura a partir de uma maior participação da população, assim como o papel do mercado através das leis de incentivo na condução e direcionamento dos investimentos.

Como ponto de partida, propomo-nos estudar a importância do Movimento Modernista na valorização da cultura nacional para entendermos como e quando esta como forma de conhecimento de um povo passou a ter importância no pensamento dos nossos intelectuais. Nessa busca, é importante conhecer o pensamento de Mário de Andrade, um dos mentores do Movimento Modernista no Brasil e seu trabalho pioneiro e precursor das chamadas Políticas Culturais no Brasil. Estudaremos sua atuação junto ao Departamento de Cultura do Município de São Paulo - primeira ação ampla e concreta de um órgão do governo em prol da cultura na segunda metade da década de 30, assim como seu papel junto à criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN, primeiro órgão criado no Brasil com a difícil incumbência da preservação do patrimônio edificado do país.

Não é nosso objetivo adentrar as causas políticas, econômicas e sociais que marcaram a transformação do Brasil desde o século XIX, quando de sua independência política de Portugal. Entretanto, faremos algumas considerações para contextualizarmos a evolução dos temas culturais no país, os programas desenvolvidos e o papel que as instituições desempenharam.

Para entendermos esse percurso é importante recuarmos até o início do século passado, procurando acompanhar a evolução do processo cultural no país e fazer, na medida do possível, uma intercessão com o que estava acontecendo no resto do mundo. Conhecer as

transformações pelas quais passaram o homem e a sociedade desde o início do século XX até os nossos dias.

No Brasil, questões como soberania nacional, identidade cultural e preocupações sociais foram ganhando importância e disseminando-se entre os intelectuais nos grandes centros urbanos e, a partir deles, firmando-se e normalizando-se no cotidiano do país. Assim, Barbato Jr. entende que o propósito de compreensão e transformação da realidade social por estes intelectuais está diretamente relacionado com o ideário de construção nacional disseminado desde a década de 20 (Barbato Jr., 2004).

Ainda, segundo Barbato Jr.:

“Desejosos de conhecer o Brasil, os militantes da arena cultural equacionaram de modo fecundo as possibilidades de elaboração da nacionalidade. Assim, caminhavam rumo à definição das características capazes de remir as mazelas e as desventuras da sociedade brasileira. A nação era algo a ser descoberto e inventado” (Barbato Jr., 2004, p. 122).

Abordar essas transformações em especial na área cultural, por mais estudadas que já tenham sido, torna-se relevante nesse trabalho, pois num país de dimensões continentais como o Brasil, onde as distâncias e as diferenças sociais são imensas, tornando difíceis a comunicação e a disseminação das idéias de uma maneira homogênea por todo o território, traz como uma das conseqüências, o isolamento de algumas áreas e com ele, a falta de informações e a demora na mudança de atitudes. Analisando-se as conseqüências que a falta de integração entre as instituições culturais podem causar, muitas delas num mesmo patamar administrativo, Santos afirma:

“As ausências de projetos integrados, mesmo entre as instituições da mesma esfera administrativa, quer seja no âmbito municipal, estadual ou federal, demonstram a falta de correlação entre os nossos acervos, que deveriam ser explorados, trabalhados por meio de uma ação transdisciplinar, que vá além das organizações internas de cada disciplina, buscando os elos indispensáveis à compreensão do mundo, na sua integridade. O nosso isolamento, marcado muitas vezes pelo preconceito, talvez seja uma das causas que impedem o crescimento do processo museológico” (Santos 2002 c, p.74).

Para complementarmos nosso objetivo, pretendemos fazer um paralelo com os avanços desses temas em outros países, em especial Portugal, uma das matrizes de nossa cultura, que conta com vários trabalhos nessa área. Por meio de um levantamento bibliográfico, relataremos alguns programas desenvolvidos em instituições museológicas voltados à inclusão através de ações de acessibilidade³. Também é importante ressaltar o papel de Organizações não governamentais como a UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura) e o ICOM (International Council of Museums) que, através de seus Comitês⁴, reúnem estudiosos e profissionais da área de museus com a finalidade de elaborar, discutir e implantar ações relevantes relacionadas à Museologia, ao Patrimônio Cultural e à importância de se respeitar a Diversidade Cultural. Ações que procuram aproximar os diversos países com suas diferenças culturais, necessidades e dificuldades, promovendo intercâmbios para se possibilitar:

- Cooperação e intercâmbio profissional
- Difusão de conhecimentos e aumento da participação do público em museus
- Formação de pessoal
- Prática e promoção de ética profissional
- Atualização de padrões profissionais
- Preservação do patrimônio mundial e combate ao tráfico de bens culturais.

Dentro desta linha de estudos, procuraremos contextualizar, baseados na bibliografia de referência, as transformações que os museus se propuseram, da segunda metade do século XX em diante, para se adequarem às novas demandas impostas pela sociedade, mais conscientes de seu papel no cenário contemporâneo .

Os museus viram-se colocados numa posição bastante expressiva dada a sua característica peculiar que é a de tratar com a memória, com os valores, com a diversidade e, principalmente, com a sensibilidade do ser humano. Essa conscientização passou por um importante processo evolutivo, isso porque toda a sociedade estava também transformando-se. O museu estava conscientizando-se da necessidade de readaptação às exigências da

³ **Acessibilidade:** É o conjunto de esforços que se realiza em diferentes âmbitos da atividade humana para facilitar o acesso a meios e recursos sociais, culturais, educacionais e assim proporcionar uma maior igualdade às pessoas com necessidades especiais.

⁴ Alguns dos Comitês do ICOM: 1- CECA (Comitê para Educação e Ação Cultural); 2- ICOFOM (Comitê Internacional para Museologia); 3- ICR (Comitê Internacional para Museus Regionais)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

nova ordem social. Essas mudanças foram sendo registradas nos documentos produzidos nas Mesas Redondas realizadas em vários países durante os Encontros e Fóruns promovidos pelo ICOM.

De acordo com Santos, a IX Conferência do ICOM, em Paris e Grenoble, em 1971, deixou claro nas suas conclusões que os anseios por mudanças nos museus vieram das transformações pelas quais a sociedade estava passando: “Era necessário, pois, redefinir a missão dos museus, seus métodos de exibição das coleções e, talvez, quem sabe, buscar um novo modelo para a instituição” (Santos, 2000, p.3).

Em 1972, realizou-se a Mesa Redonda de Santiago do Chile, organizada pelo ICOM, sobre o papel dos museus na América Latina. Os profissionais ali reunidos, cientes da importância dos problemas vividos em todo o continente, como os conflitos sociais, econômicos e ideológicos que mantinham esses países num patamar de subdesenvolvimento em relação aos países da Europa e da América do Norte. Durante essa reunião os profissionais da área da museologia procuraram apontar os problemas existentes nas áreas culturais, educativas e sociais, enfatizando a função social do museu e o caráter global de suas intervenções. Neste encontro começaram-se a esboçar os primeiros passos para a criação do Movimento para uma Nova Museologia ou, de certa forma, amenizar algumas das questões no âmbito da Museologia (Primo, 1999).

Nesta declaração que ficou conhecida como a Declaração de Santiago (1972 UNESCO/ICOM) foi firmado que:

“... o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais.”

Em 1984, durante a reunião na cidade de Quebec, Canadá, elaborou-se a Declaração que instituiu os princípios básicos para efetivação e consolidação dos conceitos

de uma Nova Museologia. Sua principal proposição foi integrar as populações nas ações do museu.

No decorrer das décadas seguintes os museus foram abrindo-se às novas realidades e demandas da sociedade que passou a ser mais exigente e mais consciente dos seus direitos de cidadãos, de se sentirem integrados e inseridos em seu patrimônio cultural. Não havia mais espaço para pensamentos elitistas e para os museus se fecharem em si mesmos.

Segundo palavras de Moutinho, houve empenho e esforço entre os vários profissionais da área museológica em incentivar e adequar às mudanças necessárias para que os museus fossem inseridos nesse novo contexto – Museologia Social - que a sociedade contemporânea exigia. E todo esse esforço pode ser sintetizado nas palavras do Diretor Geral da UNESCO, Frederic Mayor, na abertura da XV Conferência Geral do ICOM em 1989, na Holanda:

“ o fenômeno mais geral do desenvolvimento da consciência cultural - quer se trate da emancipação do interesse do grande público pela cultura como resultado do alargamento dos tempos de lazer, quer se trate da crescente tomada de consciência cultural como reação às ameaças inerentes à aceleração das transformações sociais tem, no plano das instituições, encontrado um acolhimento largamente favorável nos museus.

Esta evolução é evidentemente, tanto qualitativa como quantitativa. A instituição distante, aristocrática, olimpiana, obcecada em apropriar-se dos objetos para fins taxonômicos, tem cada vez mais - e alguns disso se inquietam - dado lugar a uma entidade aberta sobre o meio, consciente da sua relação orgânica com o seu próprio contexto social. A revolução museológica do nosso tempo - que se manifesta pela aparição de museus comunitários, museus 'sans murs', ecomuseus, museus itinerantes ou museus que exploram as possibilidades aparentemente infinitas da comunicação moderna - tem as suas raízes nesta nova tomada de consciência orgânica e filosófica” (Moutinho, 1993, p.5).

Na XIX Conferência Geral do ICOM⁵, vemos um aprofundamento e ampliação desse papel, sendo aprovada a seguinte revisão da definição de museu:

“Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade”.

⁵ XIX Conferência Geral do ICOM, em Barcelona, Espanha, de 1º a 6 de julho de 2001.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

No decorrer deste trabalho abordaremos com mais profundidade, através da análise da bibliografia levantada, as transformações ocorridas no papel dos museus e da Museologia em sua nova relação com a sociedade como, também, a introdução do Conceito da Nova Museologia e a criação dos museus abertos, voltados para a comunidade.

Dentro dessa nova definição, o museu chamou para si, além de suas funções basilares que são a pesquisa, a preservação e a comunicação do patrimônio cultural, uma responsabilidade social ao se colocar frontalmente à disposição da sociedade para que esta pudesse encontrar nele o meio e a possibilidade de se sentir representada. Contribuindo, sob essa perspectiva, para uma igualdade social a partir de ações positivas de inclusão do diferente, permitindo dessa forma que ele se sinta como parte integrante e integrada deste processo e que a relação entre o homem e o objeto museal, dentro do espaço museológico (seja ele qual for), possa ser fruída em toda a sua plenitude e contemplar todos os tipos de público, sem distinções. Pois ao colecionar os objetos com um fim em si mesmo, sem poder construir nada a partir deles e com eles, não permitindo a eles a oportunidade de significar e, se não der ao homem a oportunidade de significá-los, “o museu estará fadado a se encerrar em si mesmo como uma concha, ocultando o tesouro da memória, patrimônio social coletivo”(Chiovatto , p.3).

É importante frisar que os museus através de suas ações museológicas não podem estar voltados para si mesmos como um narciso. Para que a Museologia seja aplicada plenamente, - por meio da interpretação e uso do Patrimônio Cultural e possa atingir seus principais objetivos que são o desenvolvimento social e o exercício da cidadania é necessário desenvolver a face educativa da Museologia. Pois, assim como na educação formal, o processo museológico deve ser compreendido como uma ação que transforma e se transforma (Santos, 2001)⁶.

Amanda Tojal também evoca o papel educacional do museu ao afirmar que:

⁶ Texto produzido para aula inaugural proferido pela Professora Maria Célia Santos para o Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, na abertura do Simpósio Internacional “Museu e Educação: conceitos e métodos”, realizados no período de 20 a 25 de agosto de 2001, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

“O museu, como instituição pública, deve ter como objetivo não somente a preservação do patrimônio cultural nele abrigado, como também o importante papel de promover ações culturais enfocando o seu potencial educacional e de inclusão social, atuando como agente de conhecimento e fruição do patrimônio histórico, auto-reconhecimento e afirmação da identidade cultural de todos os cidadãos, independentemente de suas diversidades” (Tojal, 2008, p.1).

O museu, como vetor desse processo, propõe-se a trabalhar as diferenças para, assim, poder reduzir as desigualdades, usando o patrimônio que tem sob sua guarda como um instrumento de inclusão de um público que até pouco tempo esteve distante de seus propósitos.

Ainda dentro dessa visão e procurando adequar-se a uma conotação mais contemporânea do seu papel:

“Aos museus, bem como a todas as instituições culturais, cabe também estar em sintonia com o pensamento contemporâneo de respeito e reconhecimento da diversidade cultural e social trabalhando a favor não somente da comunicação de seus objetos culturais, sob um ponto de vista multicultural, como também contribuindo para a democratização cultural por meio dos processos de inclusão social” (Tojal, 2008, p.4).

É importante salientar a necessidade de readequação do profissional do museu que deve colocar, no mesmo patamar que as ações técnicas inerentes a sua formação tradicional, as ações sociais. Sem um trabalho consciente e profissional, em especial do núcleo de educação da instituição, que permita o pleno acesso do público a esse patrimônio, a simples implantação no museu de um programa de acessibilidade física ou de inclusão cultural, pensando de uma forma mais ampla, não garantem nem uma apreensão dos conteúdos expositivos de qualidade, nem que se tenha atingido de maneira eficaz o objetivo de se tornar realmente acessível. Muitas vezes ao elaborar seus textos explicativos, a instituição parte do princípio de que o visitante dispõe dos conhecimentos ou capacidades necessários para interpretar os conceitos transmitidos.

Numa publicação do Instituto Português de Museus (IPM), a definição de acessibilidade recebe uma conotação mais ampla, numa abordagem que vai além da adequação física do espaço museológico:

“Acessibilidade é aqui entendida num sentido lato. Começa nos aspectos físicos e arquitectónicos – acessibilidade do espaço – mas vai muito para além deles, uma vez que toca outras componentes determinantes, que concernem aspectos intelectuais e emocionais, acessibilidade da informação e do acervo” (IPM, 2004, p.17).

É muito importante a mudança de atitude frente ao diverso, frente ao que não é nosso espelho e que, por vezes, nos afasta. Assim sendo, devemos considerar a inclusão social como um processo maior, que precisa envolver a todos, pois visa a construção de uma nova sociedade mediante a transformação da mentalidade das pessoas. É um processo lento, pois envolve mudanças comportamentais há muito enraizadas em nossa sociedade.

Em suas considerações, Tojal pondera:

“Sendo assim, de nada adiantaria o trabalho de mediação no museu sem que fossem dadas todas as garantias e oportunidades de pleno acesso a esse património, o que significa abrir essa instituição para todos os tipos de públicos, principalmente àqueles que por fatores sociais e também por limitações sensoriais, físicas e mentais fazem parte de grupos com menores condições de participar desses espaços” (Tojal, 2007, p. 101).

Além de nos aprofundarmos na importância do papel dos museus na sociabilização do património cultural, é importante abordarmos o tema das políticas culturais implantadas e desenvolvidas pelas esferas governamentais no Brasil com o aporte da sociedade civil, tendo a finalidade de gerenciar, conduzir e, de certa forma, instrumentalizar estes programas de inclusão cultural. Num país com uma grande diversidade cultural como o Brasil e, ao mesmo tempo, com grandes dificuldades de acesso a esses bens e manifestações pelas camadas menos favorecidas da população, as políticas culturais, quando bem conduzidas e aplicadas, têm condições de proporcionar uma difusão mais eficiente que permita de uma forma democrática essa inclusão.

Para aprofundarmos o objetivo proposto – o papel do museu na inclusão cultural – abordaremos trabalhos realizados por algumas instituições museológicas que tenham implantado algum programa inclusivo, procurando estabelecer parâmetros entre os diversos modos de abordagem, sua relevância social e o papel dos museus neste contexto.

Para entendermos melhor esse processo, é importante buscarmos uma definição para o termo Política Cultural. Segundo Teixeira Coelho:

“... a política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. Sob este entendimento imediato, a política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável” (Coelho, 2004, p. 293).

Portanto é muito importante que os museus e as instituições culturais estejam em perfeita sintonia com o pensamento e as políticas culturais contemporâneas, pois são pensamentos e políticas que não só reconhecem a diversidade cultural e social, como procuram trabalhar em favor tanto da extroversão de seus objetos culturais, sob o aspecto multicultural, contribuindo, desse modo, para a democratização social e cultural por meio de processos de Inclusão Social (Tojal, 2007). O museu como meio, como polo de multiplicação e de inserção, procura, através da troca de um novo olhar com o público, proporcionar experiências positivas que permitam fortalecer a autoestima, além de ter a possibilidade de estimular uma imagem positiva de si mesmo.

A indagação que permanece no final desse percurso é saber se os museus, de uma forma geral, se permitiram mudanças reais para se tornarem acessíveis, se conseguiram sair de suas posturas muitas vezes elitistas ao conceberem seus textos e seus percursos expositivos, procurando atingir um público que não partilha dos mesmos códigos conceituais, buscando compreender até que ponto os museus estão prontos para se permitirem essa mudança de abordagem.

Dentro do contexto desenvolvido, este trabalho propõe-se a acompanhar e analisar, como estudo de caso, o Programa Singular Plural, projeto de acessibilidade para públicos especiais e inclusivos implantado no Museu Afro Brasil, situado no Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo, pelo seu Núcleo de Educação⁷. Este projeto foi implantado no início

⁷ O Programa de Acessibilidade para Públicos Especiais do Museu Afro Brasil – Singular Plural - foi implantado pelo seu Núcleo de Educação, sob a coordenação da educadora Juliana Ribeiro.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

do ano de 2009 visando atender um público cada vez mais expressivo e consciente de que tem o direito e possibilidade de usufruir, com o mesmo grau de assimilação, entendimento e participação, o conteúdo que o museu se propõe a transmitir através de seu rico e simbólico acervo, que propõe promover o reconhecimento, a valorização e a preservação do patrimônio cultural africano e afro brasileiro e sua presença marcante na cultura e sociedade nacional, tendo como eixos a arte, a história e a memória, visando com sua leitura a integração dessa nossa diversidade.

Com a consultoria e o embasamento da Doutora Amanda Pinto da Fonseca Tojal⁸, o programa implantado no Museu Afro Brasil vem sendo aplicado por uma equipe do seu Núcleo de Educação, que participou de cursos e seminários específicos para um aprofundamento criterioso do tema.

A partir de estudos e avaliação das necessidades que o museu apresentava para se adequar a este programa foram desenvolvidos e adquiridos materiais apropriados que tornassem o espaço apto a uma melhor circulação. Outras adequações ainda se tornam necessárias, mas aos poucos estão sendo implementadas.

“Entendemos que tornar o museu acessível não basta atender somente ao cumprimento de normas técnicas para acessibilidade motora e tátil - o que é muito importante - mas sim um processo de conscientização que procura mostrar que o mais importante é garantir a todos, indistintamente, o acesso ao conhecimento e conteúdo oferecido pelo museu, não significando apenas tornar os caminhos físicos desobstruídos e obras tocáveis, mas também os caminhos sócio-econômicos, ideológicos e virtuais. (...) Para a implantação desse programa de acessibilidade, tornou-se necessário a especialização de educadores, readequação de legendas e iluminação, adequação dos acessos às normas técnicas⁹, confecção de material de apoio às visitas especiais: maquetes táteis do museu e dos demais pavilhões do parque Ibirapuera, relevos representativos de quadros, vestimentas e adereços para representação de obras (obras vivas); destinação de parte do acervo para ser tocado, oficinas elaboradas especificamente para este público, curso de LIBRAS para os funcionários, treinamento para o acolhimento às pessoas com necessidades especiais. Seguindo

⁸ A Professora Doutora Amanda Pinto da Fonseca Tojal, pioneira na implantação e desenvolvimento do programa “Museu e Público Especial no Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo, avaliado no ano de 1999 pela UNESCO como um dos mais qualificados programas de arte-educação da América Latina e do Programa de Acessibilidade em instituições museológicas no Brasil. Responsável pela implantação e coordenação do Programa Educativo Públicos Especiais na Pinacoteca do Estado de São Paulo e nos demais museus do Estado de São Paulo, através de um programa desenvolvido pela Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo.

⁹ Normas Técnicas da ABNT (Associação Brasileira de Normas Técnicas): NBR 9050:2004 - Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

o exemplo das parcerias com o Estado, o Museu se compromete a estabelecer parcerias específicas com instituições que atendem aos públicos especiais” (Juliana Ribeiro¹⁰, 2010).

Para uma análise mais completa, nossa proposta é acompanhar o processo desde a etapa inicial, isto é, o primeiro contato entre uma instituição, que trabalha com um público com alguma necessidade especial, e o museu, para uma primeira abordagem que possibilite um conhecimento mútuo. Este encontro é muito importante para ambos, mas principalmente para o museu que tem a oportunidade de conhecer as especificidades desse público que ele se dispõe a atingir e assim se preparar de uma maneira mais adequada com os materiais apropriados e os percursos expositivos escolhidos. Analisar a importância desse primeiro contato para um melhor aproveitamento da visita posterior desses grupos, qual a melhor abordagem do profissional do museu, qual o melhor roteiro e programa a ser aplicado de acordo com as especificidades inerentes a cada grupo.

Será necessário, também, acompanhar a visita desses grupos com suas diferentes necessidades de abordagem e apreensão, procurando analisar qual o nível de interação deste público e o conteúdo expositivo do museu através da mediação dos profissionais do setor educativo com o apoio do material especialmente desenvolvido para permitir uma melhor fruição do conteúdo expositivo do museu.

A partir da análise dos resultados baseados no retorno que a instituição dá ao museu procuraremos verificar se realmente as expectativas, tanto do museu quanto do público que usufruiu dessas visitas, foram alcançadas e se o museu realmente se tornou acessível, na visão de quem é o seu alvo principal.

Como já foi dito em páginas anteriores, nossa metodologia de trabalho será baseada no levantamento e análise da bibliografia produzida sobre o tema proposto, procurando-se acompanhar a evolução de seu percurso principalmente no Brasil no decorrer do último século. Ao apresentarmos o estudo de caso, problematizar, se na prática, estas ações foram incorporadas ao cotidiano do museu. Temos consciência de que este é apenas um recorte que propomos sobre um tema muito mais amplo e complexo, deixando em aberto um canal para posteriores estudos mais aprofundados.

¹⁰ Entrevista concedida em 30/09/2010.

Ao final, nas conclusões, procurarmos entender, com base nos resultados alcançados na análise do estudo de caso, se o museu e seus profissionais estão realmente conscientes do papel que se propuseram a assumir perante a sociedade e o que ficou de todas essas propostas de mudanças. Será que são reais e consistentes ou será que ainda a preocupação em atingir apenas metas quantitativas está presente nos objetivos do museu.

Utilizaremos as Normas da American Psychological Association [APA], indicadas por esta universidade, para as nossas citações e referências bibliográficas utilizadas no decorrer deste trabalho.

A essas perguntas que permeiam o nosso pensamento e a outras que possam surgir no decorrer deste percurso, esperamos conseguir, senão todas, pelo menos algumas respostas ou, quem sabe, questionamentos que nos instiguem a rever nossos conceitos.

Capítulo 1

A evolução dos temas culturais no século XX

Veja bem: abasileiramento do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, pra ser civilizado artisticamente, entrou no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da terra, tem de concorrer pra esse concerto com a sua parte pessoal, com o que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização.

Mário de Andrade

É importante procurarmos analisar de forma mais ampla termos como Patrimônio, Museus e Inclusão Cultural e entender como esses temas evoluíram acompanhando as transformações pelas quais a sociedade passou, o quão incorporados eles foram em nosso país no decorrer do último século até os dias de hoje. Conhecermos um pouco destas mudanças pelas quais passaram nossa sociedade, a importância de movimentos como o Modernismo que influenciaram na condução do pensamento e atitudes dos nossos intelectuais.

No Brasil do período colonial, que vai de 1500 à vinda da família real portuguesa em 1808, a cultura universalista da Europa estabeleceu-se e prevaleceu sobre a cultura nativa dos índios que aqui viviam. Nesse período, o isolamento entre os centros populacionais dificultava uma troca entre as manifestações culturais, favorecendo o que podemos chamar de heterogeneidade cultural brasileira (Schelling, 1991).

Em sua análise, Schelling afirma:

“Dessa forma, desde seu início, a cultura brasileira traz a marca de sua formação heterogênea e altamente estratificada; de um lado, havia a cultura européia dominante e as culturas populares portuguesa e africana subordinadas, nas regiões costeiras de exportação, e de outro lado, a cultura índia, que predominava na região amazônica e no interior. (...) No entanto, também surge um certo grau de unidade cultural, em primeiro lugar devido ao monopólio português, que isolava o país de contatos com outras nações e, em segundo lugar graças às atividades missionárias e catequizadoras da ordem jesuíta” (Schelling, 1991, p.50-51).

Com a vinda da família real portuguesa e sua corte ao Brasil, as questões culturais locais tomaram um novo impulso. Foram fundadas algumas instituições de ensino superior, mas que não atendiam a todas as necessidades da colônia. Com a independência em 1822 e, principalmente, durante o segundo império, ganha força a preocupação em se estabelecer alguns elementos iniciais da nossa identidade que, ao longo do século XX, se manteve como questão central. (Schelling, 1991) (Barbalho Jr., 2007).

Os aspectos sociais tornaram-se importantes para uma sociedade que emergia de séculos de colonialismo e dependência, que vinha firmando-se como uma nação independente e ansiosa para se conhecer por inteiro. No final do século XIX, temos a Proclamação da República como a grande esperança de resolução de todos os problemas que a nação enfrentava, principalmente, pelo fim da escravidão e defendida pelos intelectuais como uma possibilidade de reforma das instituições políticas e sociais.

Num ensaio para a Revista Brasileira de Ciências Sociais, Martins ressalta que as mudanças tão esperadas não se concretizaram:

“Na verdade, a república introduz os militares no poder, institucionaliza em seguida o regime das oligarquias e, em vez de empreender as reformas abstratamente reclamadas, adota práticas financeiras concretas que faziam e desfaziam novas fortunas do dia para a noite”. (Martins 1987, p.73)

O século XX foi um período de transformações fundamentais para o homem em todas as áreas do conhecimento. A substituição do ciclo rural e oligárquico pelo ciclo urbano e industrial e conseqüente ampliação social da cidadania, pelo aumento da oferta de empregos urbanos, proporcionaram uma mudança fundamental no estabelecimento das relações. Graças a uma série de aquisições e conquistas que se desencadearam numa aceleração da urbanização e industrialização, este século despertou no homem a preocupação em preservar as marcas que, em sua trajetória evolutiva, foi deixando como símbolo de sua passagem pelo planeta. Essa preocupação foi tornando-se mais evidente e necessária pelo dinamismo que essas mudanças foram traçando no perfil das grandes cidades.

Foi um período marcado pelo homem em busca de si mesmo, de sua história e de seu passado. Essas transformações pelas quais o Brasil passou nas décadas iniciais causadas, principalmente, pela imigração, pelo surto industrial e pela urbanização acelerada, alavancaram seu desenvolvimento. Ao mesmo tempo, pensamentos no sentido de valorizar, preservar e difundir a sua memória e os seus valores culturais foram sendo sistematicamente agregados às suas ações (Lafetá, 2000).

A República estava consolidando-se, nossa economia ainda era frágil, pois o país passava por turbulências econômicas e crises políticas entre os poderes constituídos¹¹, enquanto a Europa se recuperava da primeira guerra e por conta disso, se reestruturava política e socialmente.

Numa análise de Nícia Vilela Luz¹², num artigo desenvolvido para a Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, ela procura relacionar os aspectos da crise brasileira dos anos vinte e suas conseqüências para a transformação que viria ocorrer no Brasil nas décadas subsequentes.

Dassin, analisando esse período, aponta para o fim do primeiro sistema republicano criado no final do século XIX, após o fim da monarquia. Em suas palavras: “As revoltas militares dessa década, que irromperam em São Paulo, Rio Grande do Sul e Rio de Janeiro, eram sintomas especiais dos arranhões no prestígio do sistema político da República” (Dassin, 1978 p. 74).

Nesse ambiente em transformação, a educação do povo através da reforma do ensino e da construção de um “campo cultural” a partir da universidade eram alguns dos conceitos defendidos e preocupações de uma parte da classe intelectual dos anos 20 e 30 (Martins, 1987).

Certos conceitos e ordens estabelecidos foram sendo questionados. Na área das artes um movimento vinha firmando-se e revolucionando toda a estética até então

¹¹ Segundo Miceli, p. xvi “As décadas de 20, 30 e 40 assinalam transformações decisivas nos planos econômico (crise do setor agrícola, aceleração dos processos de industrialização e urbanização, crescente intervenção do Estado em setores-chaves da economia etc), social (consolidação da classe operária e da fração de empresários industriais, expansão das profissões de nível superior, de técnicos especializados e de pessoal administrativo nos setores público e privado etc), político (revoltas militares, declínio político da oligarquia agrária, abertura de novas organizações partidárias, expansão dos aparelhos do Estado etc) e cultural (criação de novos cursos superiores, expansão da rede de instituições culturais públicas e surto editorial etc) (Miceli, Sérgio, 1979).

¹²Luz, p. 67 “A década de vinte tem importância fundamental para se compreender a história mais recente do Brasil. Época pré-revolucionária, que já anuncia a desintegração da Primeira República, apresentou-se particularmente agitada no campo político, com as revoluções tenentistas de 1922 e 1924 e as várias revoltas no Rio Grande do Sul, para nos limitarmos às mais importantes. Insurreições e pequenos levantes irrompiam, porém por vários cantos do País”.

estabelecida. Mário de Andrade, numa análise do movimento feita em 1942¹³, definia assim o Modernismo:

“Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito anti acadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo profetizando estas guerras de que uma civilização nova nascerá.” (Andrade, 1974, p. 251)

O Movimento Modernista iniciou-se no Brasil a partir de São Paulo. E, por que em São Paulo?

Porque, naquele momento histórico, São Paulo proporcionava as condições essenciais para ser o “celeiro” daquelas idéias vanguardistas que o Movimento Modernista abrigava. A transformação sócio-econômica em decorrência da industrialização e a urbanização crescente, pela qual São Paulo estava passando nas primeiras décadas do século XX, permitiriam uma comparação sua com os grandes centros europeus. Esse dado por si só já seria decisivo para aproximar o Modernismo da sociedade industrial, tanto na temática quanto nos procedimentos (Luz, 1969).

Segundo Schelling:

“São Paulo tornou-se o centro da “nova sensibilidade”, de uma nova “estrutura de sentimento” em torno da qual se formou o grupo, caracterizado pela negação e a irreverência, um “estado de poesia”, o humor, a iconoclastia, uma entrega desmedida ao prazer e o cultivo de atitudes chocantes” (Schelling, 1991, 81).

Como nos afirma Mário de Andrade em um texto escrito em 1942 sobre o Movimento Modernista, no qual faz uma autocrítica contundente, naquele momento somente em São Paulo o movimento poderia ter se iniciado:

“Ora São Paulo estava muito mais “ao par” que o Rio de Janeiro. E, socialmente falando, o modernismo só podia mesmo ser importado por São Paulo e arrebanhar na província. Havia uma diferença grande, já agora menos sensível, entre o Rio e

¹³ “O Movimento Modernista”, conferência lida no Salão de Conferências da Biblioteca do Ministério das Relações Exteriores do Brasil, no dia 30 de abril de 1942, na Casa do Estudante do Brasil, Rio de Janeiro, 1942.

São Paulo. (...) São Paulo era espiritualmente muito mais moderna porém, fruto necessário da economia do café e do industrialismo consequente. Caipira de serra-acima, conservando até agora um espírito provinciano servil, bem denunciado pela sua política, São Paulo estava ao mesmo tempo, pela sua atualidade comercial e sua industrialização em contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo” (Andrade, 1974, p. 236).

Esta dinâmica da cidade tornava-a receptiva ao que acontecia fora do país, principalmente na Europa. Para Schelling, ao mesmo tempo que essa semelhança crescente com as cidades européias gerava uma receptividade às descobertas estéticas de sua vanguarda, estimulavam, outrossim, um movimento de rejeição ao hábito de simplesmente copiar modelos europeus, denotando um ímpeto de autoafirmação e um desejo de descobrir as realidades não só do Brasil como das Américas em geral (Schelling, 1991).

Sobre o Movimento Modernista, Mário de Andrade enfatiza que:

“ O Modernismo no Brasil foi uma ruptura, foi um abandono de princípios e de técnicas consequentes, foi uma revolta contra o que era a Inteligência nacional. É muito mais exato imaginar que o estado de guerra da Europa tivesse preparado em nós um espírito de guerra, eminentemente destruidor” (Andrade, 1974, p.235).

Esta ruptura a que Mário de Andrade se refere, segundo Lafetá, foi uma ruptura com a linguagem literária tradicional, a qual acompanhava o reajustamento da vida nacional que naquele período passava por profundas transformações:

“A ruptura na linguagem literária correspondia ao instante em que o curso da história propiciava um reajustamento da vida nacional... Daí a força renovadora modernista, seu caráter marcadamente nacional e o viço de contemporaneidade que, cinquenta anos depois, faz com que suas obras mais representativas mantenham o traço da vanguarda”(Lafetá, 2000, p. 25).

Nesse aspecto, o Movimento Modernista pode ser considerado um fenômeno por submeter as formas tradicionais de autoridade a partir de uma reflexão crítica. Assim se propôs a elaborar e validar durante esse processo novas interpretações da realidade.

“Como fenômeno artístico e ideológico, ele formulou seu projeto em termos de

uma revisão crítica da natureza e função da cultura na sociedade brasileira, em termos da elaboração de novas formas estéticas e em termos de uma crítica às normas que sustentavam o arcabouço institucional vigente” (Schelling, 1991, p.74-75).

Após a Semana de 22, o papel a ser assumido pelo movimento, segundo Moraes, seria o de possibilitar um esforço de construção que, para se realizar, precisaria passar por um processo de desconstrução da cultura brasileira no que se refere aos seus aspectos mistificadores da realidade e se inserir num empenho maior de reconstrução mundial. Sendo assim:

“Não se trata mais de combater o passado em nome da atualização/modernização, mas de introduzir a ótica do nacionalismo no processo de renovação: só seremos modernos se formos nacionais. E aos poucos se firmará a idéia de que só seremos participantes do universo cultural se nele nos integrarmos com nosso coeficiente de nacionalidade” (Moraes, 1978, p.83).

Ainda, segundo Moraes:

“Durante mais de quatro séculos importamos uma perspectiva estrangeira através da qual passamos a construir nossa cultura e nossa visão de nós mesmos. No encontro do primeiro branco com o Brasil já se encontrava, como em germe, a perspectiva erudita deformante da realidade. Esta perspectiva marcou toda a produção cultural do país e, está presente, afirma o Manifesto¹⁴, nos “cipós maliciosos” da sabedoria erudita, na produção cultural saídas das universidades, sobretudo dos cursos de direito” (Moraes, 1978, p. 83).

O Modernismo foi definido por alguns estudiosos do tema, aqui no Brasil, como um movimento contraditório, pois sua proposta de romper com as tradições conservadoras da cultura oficial, com a ideologia que segregava o popular, foi financiada pela elite aristocrática rural de São Paulo. Segundo Luz, esta burguesia rural, detentora das grandes fortunas provenientes do café, é quem acolhe, estimula e protege os escritores e artistas da nova corrente (Luz, 1969).

¹⁴ Andrade, Oswald de. Manifesto pau brasil - Publicado em 1924 no jornal "O Correio da Manhã", enfatizava a necessidade de criar uma arte baseada nas características do povo brasileiro.

Na verdade, esse apoio inicialmente recebido pelo movimento modernista, que o revestiu de um caráter aristocrático, poderia ser justificado pela busca de uma tradição, pois, apesar do seu cosmopolitismo, a burguesia rural era bastante ciosa de sua origem de proprietária de terras. Essa característica importante denotava um caráter nacional que a distinguia. E, pelo fato de estar em contato direto com o que ocorria na Europa, se mostrou mais aberta e receptiva, não temendo as mudanças que estavam ocorrendo.

Essa contradição, identificada no Movimento Modernista no Brasil, seria apenas aparente, pois segundo análise de Lafetá:

“Há uma contradição aparente no fato de a arte moderna, implicando todas aquelas ligações com a sociedade industrial, ter sido patrocinada e estimulada por fração da burguesia rural. O paradoxo, todavia fica ao menos parcialmente resolvido se atentarmos para a divisão de classes no Brasil, durante a década de 20; apesar da insuficiência de estudos a esse respeito, parece hoje confirmado que, além das relações de produção no campo paulista já terem caráter nitidamente capitalista por essa época, uma importante fração da burguesia industrial provém da burguesia rural, bem como grande parte dos capitais que permitiram o processo de industrialização” (Lafetá, 2000, p. 24).

E foi por essa intensa proximidade com os círculos intelectualizados da oligarquia paulista, que os modernistas puderam ter acesso às frentes da vanguarda européia, o que lhes permitiu assumir o papel de inovadores culturais e estéticos no campo literário no Brasil. Essa situação lhes permitiu tomar a dianteira no processo de “substituição de importações” de bens culturais. (Miceli, 1979).

Essa preocupação com o que estava ocorrendo com a nossa cultura denota um amadurecimento da vanguarda intelectual no Brasil, preocupada como a possível descaracterização de uma arte genuinamente brasileira.

No prefácio que Telê Porto Ancona Lopez escreveu para o livro “Política e Poesia em Mário de Andrade” de Joan Dassin, ela ressalta a importância do Modernismo como propulsor dessa transformação pela qual o Brasil passou. Lopez concordando, assim, com a autora do livro ressalta que esta “... recusa-se a considerar o Modernismo como um fato meramente estético, preferindo ver em seus pressupostos estéticos uma resposta do

intelectual aos acontecimentos políticos e econômicos que convulsionaram o Brasil dos anos 20” (Dassin, 1978, p.12).

Vemos, nesse período, o princípio de uma conscientização da necessidade de se repensar o Brasil que vinha passando por uma importante mudança em todos os setores e, por conseguinte, aberto a novas idéias e, principalmente, um crescente desejo de autoafirmação, além da necessidade de se descobrir e se conhecer os outros “brasis” e suas realidades específicas para, assim, transformá-lo em uma verdadeira nação.

Martins, em ensaio, reflete que os anos 20 foram marcantes e decisivos para a formação do sentimento de nação brasileira:

“Efetivamente, serão anos de uma grande criatividade. E de uma criatividade que se propõe quebrar (o que era novo no Brasil) a separação entre o erudito e o popular. ... Trata-se, antes, “de ir ao povo” à maneira brasileira: sem utopia, ou teoria da sociedade, com humor e malícia. ... O que eles querem: voltar às raízes, desmascarar a “ilustração” sem renegar a erudição” (Martins, 1987, p. 76).

Em carta ao amigo Sérgio Milliet, datada de 1924, Mário de Andrade discorre intensamente sobre esse pensamento dos intelectuais modernistas de abraçar o Brasil, em seu modo de pensar, de mostrar o verdadeiro Brasil para os brasileiros e para o mundo. Mas para isso, o Brasil precisava se conhecer:

“Nós temos o problema atual, nacional, moralizante, humano de abraçar o Brasil. Problema atual, modernismo, repara bem, porque hoje só valem artes nacionais. O francês é cada vez mais francês, o russo cada vez mais russo. E é por isso que têm uma função no universo, e interessam, humanamente falando. Nós só seremos universais o dia em que o coeficiente brasileiro nosso concorrer pra riqueza universal” (Duarte, 1985, p. 301).

Na mesma carta, Mário continua a nos dar uma visão do seu pensamento, da importância que ele dava ao papel que a arte deveria exercer em relação à sociedade. Frisava que a arte não deveria ser um fim em si mesmo, mas que o artista deveria servir à sociedade:

“Tem de interessar por coisas relativas à vida, ao homem, a terra. Nada de arte pela arte, pessimismo diletante, estilo requintado. A arte dos períodos primitivos

é sempre arte interessada, religiosa num sentido geral. (..) É preciso uma arte ingênua, franca, boba, virgem, que seja Deus, que seja pátria, família, etc., coisas da vida que preocupam. Arte comestível que encha barriga” (Duarte, 1985, p. 300).

Essa visão, que Mário tinha do papel social da arte, configura uma visão ainda pouco entendida e interiorizada naquele momento, mas já existente de forma ainda embrionária e que veio desenvolvendo-se, materializando-se a partir da década seguinte.

Lafetá, analisando a década de 30, mostra-nos este estado amadurecido dos intelectuais, que na década anterior tinham instalado um estado de ruptura nas artes: “A politização dos anos 30 descobre ângulos diferentes: preocupam-se mais diretamente com os problemas sociais e produzem os ensaios históricos e sociológicos, o romance de denúncia, a poesia militante e de combate” (Lafetá, 2000, p.30).

Aqui, abrimos um parêntese para falarmos mais detidamente a respeito de Mário de Andrade. Não poderíamos continuar abordando o tema proposto sem falarmos da expressiva figura desse escritor, crítico, ensaísta, poeta, pesquisador, educador brasileiro. De acordo com a literatura pesquisada, Mário de Andrade foi uma figura muito importante do Movimento Modernista no Brasil. Suas idéias a respeito de patrimônio, sociabilização da cultura e museus estavam muito à frente de seu tempo.

Gomes afirma em seu trabalho que Mário:

“Foi colecionador de objetos de arte, da arte do Brasil, que guardava como que fragmentos da cultura brasileira. Era preocupado com as questões técnicas, como a qualidade estética que a obra deveria ter, mas somente isso não seria o suficiente para considerá-la uma boa obra de arte, pois para ele, esta precisava ser mais. Ela precisava transmitir o eu interior do artista e, principalmente, possuir uma função social. O artista deveria servir à sociedade” (Gomes, 2002, p. 21).

Como escritor, realizava um trabalho de conscientização de seus pares, chamando a atenção para a importância do caráter social da arte. Foi o poeta e sonhador da fase heróica do Modernismo na década de 1920, que na década de 1930 se tornara um homem de

ação. Em 1935, juntamente com um grupo de intelectuais paulistas¹⁵, Mário de Andrade fundou e foi o primeiro diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo.

No prefácio que Antônio Cândido escreveu para o livro de Paulo Duarte, “Mário por ele mesmo”, ele faz uma análise do significado e da importância cultural que foi criação desse departamento para a cidade de São Paulo:

“... a história do Departamento de Cultura de São Paulo, a tentativa de Mário de Andrade e Paulo Duarte para fazer da arte e do saber um bem comum; para incorporar as conquistas do Modernismo à tradição que ele veio atualizar e fecundar; para extrair dos grandes ideais do decênio de 1920 as conseqüências no terreno da educação e da pesquisa. E até hoje, na cidade de São Paulo, a cultura assim concebida não encontrou manifestações semelhantes; o que existe é ruína ou desenvolvimento do que então se fez” (Duarte, 1985, p.xv).

Mário teve uma participação importante na criação do primeiro ato concreto e com abrangência nacional do Governo Federal para a proteção do patrimônio edificado no país, o SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. A pedido do então Ministro da Educação e Saúde, Gustavo Capanema, Mário de Andrade elaborou, em 1936, o anteprojeto para a criação do SPHAN. Falaremos mais detalhadamente de sua criação no capítulo dedicado ao Patrimônio.

Essa análise, embora pouco profunda, do período em que questões relativas à cultura começam a ganhar uma dimensão mais concreta, valores como patrimônio, preservação, cultura de massa começam a tomar parte em ações, ainda que esporádicas, mas já presentes, mostrando uma fase mais amadurecida do Movimento Modernista, permite-nos ter uma noção do contexto em que esses termos passaram a ser incorporados. Nesta etapa a ênfase dada ao projeto ideológico, onde se procura discutir a função social da literatura e o papel do artista quanto a sua responsabilidade perante a sociedade, começa a sair da fase puramente conceitual. Algumas ações concretas principiam a se esboçar em alguns pontos do país, principalmente a partir das ações preservacionistas do SPHAN, que inicia sua fase de tombamentos de bens culturais, possibilitando, dessa maneira, a sua preservação.

¹⁵ Antônio de Alcântara Machado, Antônio Carlos Couto de Barros, Carlos Couto de Barros, Henrique de Rocha Lima, Randolfo Homem de Melo, Rubens Borba de Moraes, Sérgio Milliet e Tácito de Almeida.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Capítulo 2

Discussão Conceitual

A uma iniciativa cultural, todos se queixam porque falta hospitais ou porque a situação financeira não permite luxos. De uma proteção à cultura todos desconfiam porque ainda não se percebeu em nossa terra que a cultura é tão necessária como o pão e que uma fome consolada, jamais não equilibrou nenhum ser e nem felicitou qualquer país. (...) De formas que si elogiam e pedem a cultura, ainda continuam desprotegendo ou combatendo quaisquer iniciativas culturais. Nós não estamos ainda convencidos de que a cultura vale como o pão. E essa é a nossa mais dolorosa imoralidade cultural.

Mário de Andrade (1936)

2.1 Patrimônio

Um dos graves problemas com que se defrontam os países no mundo moderno é a perda de identidade cultural, isto é, a progressiva redução dos valores que lhes são próprios, de peculiaridades que lhes diferenciam as culturas.

Aloísio Magalhães

O termo patrimônio é originário do latim – pater – significando a herança paterna. Num sentido atual podemos defini-lo como o resultado direto da ação do homem sobre o meio em que vive. Mas, é mais do que isso. Os resultados desta ação são os testemunhos desta vivência, as evidências concretas desta relação e que permitem ao homem se reconhecer, se integrar, se sentir parte de algo maior.

Waldisa Rússio alarga-nos essa definição, incluindo o termo cultural, ampliando o conceito para Patrimônio Cultural, isto é, os bens simbólicos produzidos pelo homem:

“Nós temos feito uma exploração que parece um pouco superficial da questão patrimônio, colocando simplesmente que o patrimônio é um conjunto de bens, e o patrimônio cultural é um conjunto de bens culturais, esquecendo que eles são bens na medida em que o homem atribuiu a eles significados... Na medida em que atribuímos valores, nós criamos bens, e os bens constituem o patrimônio” (Rússio, 1984,p.61).

O patrimônio deve ser compreendido como um sistema que produz e transmite conhecimentos – valores – ligados à cultura. E é nesta relação profunda entre o homem e a realidade em que vive, que ele deixa sua marca e registra sua passagem pelo planeta. Através de sua herança, o homem desenvolve o sentimento de pertencimento a um grupo, pois esta é a sua representação coletiva.

Rússio prossegue em seu pensamento, afirmando-nos que:

“... para o museólogo, cultura é essencialmente fazer e viver, ou seja, cultura como resultado do trabalho do homem, seja ele um trabalho intelectual, seja ele um trabalho intelectual refletido materialmente na construção concreta. Daí, vem a relação homem-objeto, homem-objeto-realidade. A paisagem, o meio natural percebido pelo homem, é um objeto enquanto é alguma coisa fora dele” (Rússio, 1984, p. 61).

Assim, numa definição mais abrangente, podemos definir patrimônio cultural como um conjunto determinado de bens tangíveis, intangíveis e naturais, resultantes desta interação do homem com sua realidade e nesta definição, podemos incluir os saberes e fazeres sociais, isto é, sua ação coletiva, seu viver. O que o diferencia e ao mesmo tempo, o agrega. Com o desenvolvimento desta concepção, passou-se a valorização dos aspectos nos

quais se fixa a cultura de um povo: sua língua, as relações sociais, os ritos, as cerimônias, os comportamentos coletivos. A partir desse novo conceito, os valores e crenças de um povo passaram a ser vistos como referências culturais dos grupos humanos, signos que definem as culturas, que diferenciam e agregam e, portanto, necessitavam de serem preservados.

Segundo Fonseca, na medida em que as sociedades vão tornando-se mais complexas, vão criando regras próprias de construção desse universo simbólico que são considerados patrimônios culturais nacionais:

“Nesse sentido, é a noção de valor que servirá de base a toda a reflexão aqui desenvolvida, pois considero que são esses processos de atribuição de valor que possibilitam uma melhor compreensão do modo como são progressivamente construídos os patrimônios” (Fonseca, 1997, p.29) .

Vários fatores, no decorrer dos últimos séculos, levaram a humanidade a se preocupar com suas marcas, com suas memórias. Assim a concepção e definição de patrimônio foi sendo ampliada desde que se começou a estudar e a analisar mais sistematicamente a questão, como também, a necessidade de sua preservação como testemunho dessa interação. Segundo Choay, a preocupação, num contexto nacional, em se preservar o monumento histórico, aparece em 1790:

“A expressão aparece já em 1790, muito provavelmente pela primeira vez, na pena de C. A. Millin, no momento em que, no contexto da Revolução Francesa, elaboram-se o conceito de monumento histórico e os instrumentos de preservação(museus, inventários, tombamento, reutilização) a ele associados” (Choay, 2001,p. 28).

Já podemos observar, com a Revolução Francesa, a preocupação em se preservar os testemunhos edificadas destinados a invocar e a livrar do esquecimento esse acontecimento tão marcante para a sociedade francesa da época. Neste caso específico, a herança, originalmente de uns poucos, passa a pertencer ao coletivo, à nação. É o que nos afirma Regina Abreu¹⁶:

¹⁶ Abreu, R.& Chagas, M. (org.) Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

“Desenvolve-se a concepção de bem comum e, ainda, de que alguns bens formam a riqueza material e moral do conjunto da nação. É no período pós-revolucionário que obras de arte, castelos, prédios e também paisagens vão constituir um arsenal de bens a serem preservados para um conjunto maior de pessoas. A emergência da noção de patrimônio, como bem coletivo associado ao sentimento nacional, dá-se inicialmente num viés histórico e a partir de um sentimento de perda. (...) Assim, as heranças dos nobres eram apropriadas como heranças do povo de cada Estado-nação, sendo relidas com novos sinais diacríticos. Uma nova história heróica das nações passou a ser construída, onde não mais os indivíduos eram os sujeitos. A partir de então, o novo sujeito era o povo” (Vivas, 2008, p.2).

Situação semelhante se dá com os demais países da Europa, que se confrontaram com os mesmos questionamentos e adotaram as mesmas soluções.

Todos esses conceitos que foram instituídos pela Revolução Francesa no século XVIII permaneceram no século XIX, mas com novos sentidos decorrentes de novos fatores, como a Revolução Industrial que mudou o modo e o sentido de produção e o Romantismo, que inseriu certa sensibilidade na visão do homem em sua percepção do mundo (Fonseca, 1997).

Essas mudanças - a valorização da atividade humana e sua produção dos valores simbólicos - ocorreram com maior intensidade a partir da segunda metade do século XX quando esses novos entendimentos foram sendo incorporados definitivamente e levaram à reformulação do conceito de patrimônio. Segundo Zanirato & Ribeiro:

“O valor cultural, a dimensão simbólica que envolve a produção e a reprodução das culturas, expressas nos modos de uso dos bens, foi incorporado à definição do patrimônio. A alteração também se deu em face da constatação de que os signos das identidades de um povo não podem ser definidos tendo como referência apenas as culturas ocidentais assim como a cultura campestre não pode ser vista como menor diante das atividades industriais” (Zanirato & Ribeiro, 2006, p.4).

No Brasil, o tema patrimônio surge na década de 1920, com a preocupação em se salvar os vestígios do passado da Nação. Segundo Fonseca:

“Começa a ser considerado politicamente relevante, implicando no envolvimento do Estado, a partir da década de vinte deste século. Já estavam então em funcionamento os grandes museus nacionais, mas não se dispunha de meios para

proteger os bens que não integravam essas coleções, sobretudo os bens imóveis” (Fonseca, 1997, p.85).

A partir de 1924 os Estados começaram a delinear algumas iniciativas, como a criação de Inspetorias Estaduais de Monumentos Históricos – em Minas Gerais em 1926, na Bahia em 1927 e em Pernambuco em 1928. Nestes casos, sem nenhuma interferência do governo federal. Mas, essas medidas não foram suficientes para garantir uma proteção efetiva aos monumentos históricos e artísticos, pois sendo de âmbito estadual, não tinham o mesmo alcance de uma lei federal.

Em 1930 foi apresentado um Projeto de Lei Federal ao Congresso relativo à proteção dos bens patrimoniais mas, com a Revolução de 1930¹⁷, que revogou a Constituição de 1891, tornou-se sem efeito o projeto que tinha sido recém aprovado. Em julho de 1934, o Governo Federal, através do Decreto Nº 24.735, instituiu a Inspetoria de Monumentos Nacionais (IMN), concebida e dirigida por Gustavo Barroso, que tinha como principais finalidades, numa abrangência nacional, impedir que objetos antigos, referentes à história nacional fossem retirados do país em virtude do comércio de antiguidades, e que as edificações monumentais fossem destruídas por conta das reformas urbanas, a pretexto de modernização das cidades. Mas sua eficácia e abrangência foram muito limitadas. Logo em seguida, em 16 de julho de 1934 foi promulgada uma nova Constituição com diretrizes sociais mais específicas, dedicando o capítulo II à educação e à cultura. O Artigo 148 dispunha especificamente:

“Cabe à União, aos Estados e aos Municípios favorecer e animar o desenvolvimento das ciências, das artes, das letras e da cultura em geral, proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país, bem como prestar assistência ao trabalhador intelectual” (Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico - SPAN, 1980, P. 11).

¹⁷ A **Revolução de 1930** foi um movimento armado, liderado pelos estados de Minas Gerais, Paraíba e Rio Grande do Sul, que culminou com o golpe de estado, o **Golpe de 1930**, que depôs o presidente da república Washington Luís em 24 de outubro de 1930, impediu a posse do presidente eleito Júlio Prestes, pondo fim à Primeira República.

Em 1936, Gustavo Capanema, político e intelectual mineiro, comprometido com os movimentos de vanguarda, quando assumiu o Ministro da Educação e Saúde do governo Getúlio Vargas, no período de 1934 a 1945, iniciou estudos para um novo projeto de lei federal que se propunha a criação de um novo órgão, mais abrangente, de proteção ao patrimônio cultural nacional que viesse substituir a Inspetoria de Monumentos Nacionais. Em depoimento publicado no livro *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil*, Gustavo Capanema relata que:

“Nos princípios de 1936, sendo ministro da Educação e às voltas que então já andava com os nossos múltiplos assuntos culturais, lembrou-me mandar fazer o levantamento das obras de pintura, antigas e modernas, de valor excepcional, existentes em poder dos particulares, na cidade do Rio de Janeiro. Estava a ponto de contratar competente pintor brasileiro para essa tarefa. Mas vi que isto só, sendo embora coisa relevante, não teria o sentido compreensivo e geral de um cometimento de tal natureza. Urgentemente necessário era preservar os monumentos e outras obras de arte de todas as espécies e não apenas as obras de pintura, mediante um conjunto de procedimentos que não se limitassem à capital federal, mas abrangessem o país inteiro. A idéia inicial, deste modo, se transformava num programa maior que seria organizar um serviço nacional, para a defesa do nosso extenso e valioso patrimônio artístico, então em perigo não só da danificação ou arruinamento, mas ainda, em grande número de casos, de dispersão para fora do país... Como por mãos à obra de empreendimento tão difícil?” (SPAN, 1980, p. 12).

Para poder realizar o seu empreendimento, que sabia ser de grande monta, Gustavo Capanema pediu a colaboração do escritor Mário de Andrade, à época, Diretor do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, para que elaborasse um projeto. Aceitando a incumbência, Mário de Andrade elaborou o anteprojeto para a criação do SPAN – Serviço do Patrimônio Artístico Nacional. Neste anteprojeto, Mário imprimiu uma visão bastante ousada para a época, abrangente e inclusiva. Ele listou todos os pormenores necessários para a sua viabilização, baseando-se nas experiências de outros países, procurando adaptá-las às nossas características e peculiaridades. Respondendo a algumas objeções, Mário procura elucidar com explicações detalhadas:

“Porque o quarto museu é chamado Museu de Artes Aplicadas e Técnica Industrial? Então a técnica é uma arte?

A arte é uma palavra geral, que neste seu sentido geral significa a habilidade com que o engenho humano se utiliza da ciência, das coisas e dos fatos... Aproveitei a ocasião para lembrar a criação dum desses museus técnicos que já estão se espalhando regularmente no mundo verdadeiramente em progresso cultural.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Chama-se hoje mais ou menos universalmente assim os museus que expõem os progressos de construção e execução das grandes indústrias, e as partes de que são feitas, as máquinas inventadas pelo homem. São museus de caráter essencialmente pedagógico. Os modelos mais perfeitos geralmente citados são o Museu Técnico de Munich e o Museu de Ciência e Indústria de Chicago. Imagine-se a “Sala do Café”, contendo documentalmente desde a replanta nova, a planta em flor, a planta em grão, a apanha da fruta; a lavagem, secagem, os aparelhos de beneficiamento, desmontados, com explicação de todas as suas partes e funcionamento; o saco, as diversas qualidades de café beneficiado, os processos especiais de exportação, de torrefação e de manufatura mecânica (com máquinas igualmente desmontadas e explicadas) da bebida e enfim a xícara de café. Grandes álbuns fotográficos com fazendas, cafezais, terreiros, colônias, os portos cafeeiros; gráficos estatísticos, desenhos comparativos, geográficos etc., etc. Tudo o que a gente criou sobre o café, de científico, de técnico, de industrial, reunido numa só sala” (SPAN, 1980, p. 61).

Mas, o projeto final, que foi aprovado para a criação do SPHAN¹⁸ (foi incluído no texto final o termo “histórico”), teve alguns pontos alterados e suprimidos, tornando-se bem menos abrangente que o anteprojeto do qual se originou. A promulgação do Decreto-lei nº 25 foi no dia 30 de novembro de 1937, após o projeto passar pelo Congresso, receber algumas emendas no Senado e ser submetido à sanção do então Presidente da República, Getúlio Vargas. Durante essa tramitação, ocorreu o Golpe de Estado de 1937.¹⁹ Em 01 de julho de 1938, Vargas assinou o Decreto-Lei nº526 criando o Conselho Nacional de Cultura, ligado ao Ministério da Educação e Saúde, que atuava na coordenação das atividades ligadas ao desenvolvimento cultural (Calabre, 2007).

Em carta a Rodrigo Mello Franco de Andrade, primeiro diretor do recém criado SPHAN, Mário aborda as mudanças realizadas no seu anteprojeto originando o texto final do projeto aprovado. Em suas palavras, demonstrou conformidade ao concordar com as mudanças necessárias para que o projeto pudesse ser aprovado e implantado:

“Li seu projeto de lei que achei, pelos meus conhecimentos apenas, ótimo. Aliás, preliminarmente é preciso que eu lhe diga com toda a lealdade que dado o

¹⁸ O SPHAN foi criado em 1937; em 1946, o SPHAN passa a ser denominado DPHAN (Departamento do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); em 1970 o DPHAN tem seu nome alterado para IPHAN(Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); em 1979 o MEC(Ministério da Educação e Cultura) cria a SPHAN(Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) e a FNPM(Fundação Nacional pró-Memória) em 1990 as duas são extintas; projeto de lei do Senado nº 00232, de 1990, dispõe sobre a mudança de denominação para IPHAN(Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

¹⁹ Em 2 de dezembro de 1937, os partidos políticos foram dissolvidos. Era o início do Estado Novo, onde o Presidente da República era a autoridade suprema do estado, coordenando toda a vida política e administrativa da nação.

anteprojeto ao Capanema, eu bem sabia que tudo não passava de anteprojeto. Vocês ajudem com todas as luzes possíveis a organização definitiva, façam e desfaçam à vontade, modifiquem e principalmente acomodem às circunstâncias, o que fiz e não tomou em conta muitas circunstâncias porque não as conhecia” (Andrade, 1981, p. 60-61).

Essa visão de Mário em relação às modificações ao seu texto original mostra um entendimento de sua parte do que seria possível naquele momento político que o Brasil atravessava. Dificilmente os atores que contracenaram na aprovação e instituição do SPHAN, tanto no Senado, quanto na Câmara entenderiam as propostas avançadas para a mentalidade da época.

O anteprojeto que Mário elaborou para a criação do SPHAN era politicamente solitário, sem nenhum tipo de apoio que pudesse sustentá-lo em nível nacional. Sua proposta trazia conceitos ainda pouco entendidos pela elite intelectual e política da época. Sua visão socializadora da cultura não encontrava eco num sistema, que ainda privilegiava os museus de personalidades e glórias de heróis nacionais. Rubino afirma que:

“Na visão nacionalista/modernista de Mário, o objetivo não era reter somente nossa tradição manifestadamente lusa. Ao contrário, está presente o que é negro, índio, estrangeiro, residual e mesmo inusitado. A etnografia e a cultura popular ocupam lugar privilegiado (mais uma vez a semelhança do Departamento de Cultura), assim como formas menores e inacabadas de arquitetura: podemos pensar cinquenta anos depois, “que um tal morro do Rio de Janeiro” era uma favela? Tudo indica que podemos e devemos”. (Rubino, 1991, p.78)

A criação do SPHAN não foi ao acaso. O período de turbulência política e econômica pela qual o Brasil passava foi favorável à sua criação, pois ela se inseria no contexto vigente de institucionalização e sistematização da presença do Estado na vida política e cultural do país. Com a crescente urbanização que as cidades estavam experimentando através das mudanças dos ciclos econômicos (industrialização), a Revolução de 30²⁰ com sua concepção moderna catalisou a ampliação social da cidadania.

²⁰ A Revolução de 1930, para muitos historiadores, foi o movimento mais importante da história do Brasil do século XX. A sociedade brasileira viveu importantes mudanças neste período, quando o processo de urbanização foi intenso e a burguesia começou a participar cada vez mais na vida política. Com o progresso da industrialização, a classe operária cresceu muito. Todo esse processo de desenvolvimento, no Brasil, foi

Dentro desses objetivos, atividades livres da vida do cidadão, entre elas as atividades culturais passaram a ser estatizadas. Nesta época vemos a criação do Instituto Nacional do Livro, o Museu Nacional de Belas Artes, o Serviço Nacional de Teatro, além do SPHAN, (Miceli, 1984). Com a crise internacional e já em voga os conceitos modernistas, vemos serem estimuladas na área cultural atividades que “descobrem” as coisas do Brasil.

Miceli, analisando a atuação do SPHAN em sua função de preservar o patrimônio artístico, afirma que esse órgão deveria estar apto a responder a 3 desafios:

“Primeiro, ao desafio político de estimular e canalizar a participação social na preservação cultural. Segundo, ao desafio ideológico de identificar e forjar um “patrimônio cultural brasileiro” (diferenciado em relação às experiências européias e norte-americanas e, ao mesmo tempo representativo da complexidade e heterogeneidade da cultura brasileira). Finalmente, ao desafio administrativo de cunhar e consolidar uma estrutura estatal burocrático-cultural, nacional e eficiente”. (Miceli, 1984, p.27)

Comparar os dois textos - o de Mário de Andrade e o que foi aprovado para a criação do SPHAN – ajuda-nos a entender os limites enfrentados tanto para a criação do órgão, quanto para a sua atuação. Embora os dois tenham um importante ponto em comum – o direito de propriedade privada deixa de ser absoluto – o texto do Decreto lei é um reflexo tênue sem a mesma ousadia e riqueza do texto de Mário de Andrade (Fonseca, 1997). Em nosso país, o pioneirismo e ineditismo de suas idéias, muito avançadas para a época, não resistiram às conveniências políticas, dando-se ênfase à importância histórica e artística dos bens móveis e imóveis. (Corrêa, 2001), em sua análise, aponta o papel imobilizador do SPHAN como responsável pelo abandono das propostas originais do anteprojeto.

Rodrigo Mello Franco de Andrade, seu primeiro diretor, esteve à frente da direção do SPHAN por 30 anos. Esse período foi denominado de a “fase heróica” da instituição e onde foi definida a linha de atuação do órgão. Sua política federal de preservação do patrimônio histórico e artístico se reduziu praticamente à política da preservação arquitetônica do monumento de pedra e cal. Miceli nos explica que:

acompanhado por uma verdadeira revolução cultural e educacional que acabou garantindo o sucesso de Getúlio Vargas na sua tentativa de transformar a sociedade.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

“Aloísio Magalhães explica esta opção pelo monumento de pedra e cal como opção educativa. Inexistiria no Brasil, naquela época, uma consciência a favor da preservação do patrimônio cultural. Criar esta consciência, que a médio e longo prazo conferiria a legitimidade à atuação do IPHAN, teria sido o primeiro objetivo dos intelectuais que comandaram inicialmente esse órgão. Diante de recursos humanos e financeiros escassos, o monumento de pedra e cal, por sua visibilidade física e presença na história oficial, seria a opção de maior e mais imediato impacto educativo. Independente do conteúdo polêmico desta intervenção, o fato é que a proposta de Mário de Andrade, ainda que ideologicamente pareça mais nacional e igualitária, foi historicamente prematura. Ou idealista” (Miceli, 1984, p.29).

Corrêa chega à seguinte conclusão sobre essa primeira fase do SPHAN:

“Após o fim do ciclo de tombamentos históricos e artísticos assistimos o predomínio atual do conceito de patrimônio cultural, difundido no mundo todo. Vê-se sobressair também a categoria de patrimônio etnográfico incorporando modos de pensar, ser e agir dos grupos humanos. Nesse contexto aparecem os tombamentos denominados de *novos patrimônios*, com características, em sua maioria, regionais, manifestando uma reivindicação mais etnológica para o valor do bem cultural a ser preservado” (Corrêa, 2001, p.65).

Esta primeira fase do SPHAN foi marcada por estabelecer o conceito de patrimônio como um bem a ser identificado, preservado e restaurado, além do seu pioneirismo em normalizar os procedimentos de preservação em todo o território nacional. Essas idéias foram sendo aceitas e incorporadas pela nossa elite, classe média e, com o passar dos anos, também pelos estados e municípios, através da criação de órgãos públicos locais com a finalidade de se intensificar as atividades do órgão federal. Sua prioridade era assegurar a proteção legal ao bem através da inclusão no projeto final do instrumento tombamento.

O tombamento entrava como um instrumento que firmaria o compromisso entre o direito individual à propriedade e a defesa do interesse público na preservação dos bens e valores culturais da sociedade brasileira. Este caminho só se tornou viável a partir da Constituição de 1934, que estabeleceu limites ao direito de propriedade, instituindo o conceito de função social.

Para Miceli:

“De qualquer forma, a política que prevaleceu dificilmente pode ser reduzida a uma intenção deliberada de mistificação cultural por parte do Estado ditatorial e

da elite brasileira. Pelo menos por duas boas hipóteses. Primeiro, por ter inexistido por parte dos opositores dos regimes políticos e mesmo por parte das classes populares, movimentos reivindicativos, com suficiente força política nacional, a favor de uma política de preservação alternativa ou concorrente. A favor por exemplo de uma política de preservação patrimonial da arquitetura popular ou da arquitetura ameríndia... Segundo, porque os escassos recursos federais atenderam a uma demanda social real. Foram captados por uma elite e uma clientela cultural que no Estado e no mercado cultural pretenderam transformar a experiência cultural da nova elite urbano-industrial (experiência que não rompia com a experiência cultural da oligarquia rural, ao contrário, cristalizava-a pelo tombamento) em experiência nacional. ...No final dos anos 70 a “autonomia político-administrativa” do IPHAN baseia-se tanto na sua desimportância relativa para as lutas entre os diversos grupos e classes sociais, e entre os regimes e as oposições, quanto na inexpressividade relativa de seus recursos financeiros e de seus programas de restauração para a “apolítica cultural do Estado” (Miceli, 1984,p.29).

Rodrigo Mello Franco de Andrade continuou na direção do IPHAN até 1967 quando se aposentou. Nos 10 anos que se seguiram à sua saída da direção, o órgão continuou com sua política de tombamento do patrimônio edificado, inegavelmente importante para a preservação de marcos arquitetônicos e artísticos da nossa história, mas perdeu um pouco de seu prestígio junto ao poder central e somente após Aloísio Magalhães assumir sua direção em 1979 é que o IPHAN passa a trilhar uma nova trajetória.

Vemos no final da década de 70 o surgimento de uma segunda tentativa em prol do patrimônio imaterial - a primeira tentativa foi na elaboração do anteprojeto para a criação do SPHAN, por Mário de Andrade, onde, pela primeira vez no país, se valorizavam “... música popular, contos, históricos, lendas, superstições, medicina, receitas culinárias, provérbios, ditos, danças dramáticas etc “(SPAN, 1980, p. 57).

Por uma ação do governo federal, foi criado o CNRC²¹ - Centro Nacional de Referência Cultural, embrião de uma nova política de preservação cultural do Estado, numa ação conjunta entre as áreas econômicas. No comando do centro estava Aloísio Magalhães, profissional de comunicação, cuja ação era voltada a proteger as tecnologias patrimoniais do Brasil. Segundo Falcão, este centro:

²¹ O CNRC não era uma instituição formal, mas uma atividade apoiada por um convênio entre a Secretaria de Planejamento da Presidência da República, o Ministério da Educação e Cultura, o Ministério da Indústria e Comércio, o Ministério do Interior, o Ministério das Relações Exteriores, a Caixa Econômica Federal, a Fundação Universidade de Brasília e a Fundação Cultural do Distrito Federal. Lá trabalhavam designers, físicos, antropólogos, sociólogos etc MICELI (1984),p.32

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

“Procurava identificar o saber e o fazer popular que moldavam a identidade de nossas comunidades. Não se usava o nome patrimônio, usava-se “referência”, nem se outorgava um título, mas a idéia era a mesma. Nesta época, diversos projetos foram desenvolvidos, como a proteção à tecelagem de Minas Gerais e a produção de vinho de caju, na Paraíba e a cerâmica popular de Tracunhaém, em Pernambuco, entre tantos outros” (Falcão, 2001, p.170).

As pesquisas realizadas pelo CNRC resultaram na inclusão de um capítulo dedicado aos povos indígenas e sua cultura – tão pouco conhecida e respeitada desde a colonização – na Constituição Federal Brasileira. Como também, foram responsáveis pelo reconhecimento da importância dos testemunhos da cultura e tradição afro brasileira pelo tombamento, em 1982, do terreiro da Casa Branca de Salvador na Bahia, que foi inscrito no livro de Tombo Histórico do IPHAN. A este, seguiram-se outros tombamentos relacionados aos saberes e fazeres de comunidades, onde se percebe a valorização de outras influências à cultura brasileira que não somente as provenientes da cultura européia (Corrêa, 2001).

No contexto do CNRC, o objetivo fundamental seria revitalizar a cultura brasileira, lançando um novo olhar sobre os processos culturais. Também pretendia reelaborar a dicotomia entre a cultura erudita e popular, dando um caráter de patrimônio histórico e artístico nacional aos saberes e fazeres populares, assim como aos da arte ameríndia e afro-brasileira. Ele se propunha a produzir referências e não apenas coletar bens que se tornassem meros testemunhos de épocas passadas.

Aloísio Magalhães afirma:

“... existe vasta gama de bens – procedentes sobretudo do fazer popular – que, por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano, não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade” (Magalhães, 1997,p.60).

Nesse sentido, observa-se um retorno à abordagem de Mário de Andrade e dos intelectuais modernistas em relação às manifestações populares de cultura, indo em direção contrária ao caminho traçado até então pelo SPHAN. Com Aluísio iniciou-se outra fase na instituição, intitulada “a fase moderna”. Nesta fase pode-se constatar certa retomada dos conceitos preconizados por Mário de Andrade em relação ao patrimônio. Ele recupera

conceitos como tradições móveis, os fazeres e saberes das manifestações populares. (Corrêa, 2001)

Para Aloísio Magalhães, no comando da SPHAN²², de 1979 a 1982, o significado de patrimônio começa a se ampliar e sua ação a mudar, pois para ele, a atividade de proteção não podia se esgotar em si mesma. Ela tinha que estar sempre a serviço da sociedade:

“O Conceito de patrimônio procurava se ampliar, não apenas em direção ao imaterial, mas através dele, em direção a novos grupos e classe sociais antes excluídos, estes sim, os detentores da cultura que diferencia o País”. (Falcão, 2001, p.170-171)

Temos com Aloísio Magalhães a fusão do CNRC e do antigo IPHAN e com ele, a mudança de postura do novo IPHAN. A noção de Cultura e a Política de Preservação tomam um novo rumo. Cultura passa a ser vista como um processo contínuo, heterogêneo porque comporta a diversidade, histórico e, principalmente, complexo.

Para Magalhães²³:

“Uma cultura é avaliada no tempo e se insere no processo histórico, não só pela diversidade dos elementos que a constituem, ou pela qualidade de representações que dela emergem, mas, sobretudo pela sua continuidade. Relembrar a importância da continuidade do processo cultural a partir de nossas raízes, não representa uma aceitação submissa e passiva dos valores do passado, mas a certeza de que estão ali, os elementos básicos com que contamos para a preservação de nossa identidade cultural” (Miceli, 1984, p.33).

A partir da década de 80, a postura dos novos agentes culturais se volta para a educação popular com a finalidade de informar, esclarecer e educar o povo sobre o valor e a importância dos bens culturais para a nação e para cada um. Com isso, esses agentes objetivavam uma participação ativa de todos no processo de construção e de gerenciamento da produção cultural e de seu patrimônio cultural. A participação do povo permitindo assim a identificação deste com o seu patrimônio trazendo, como consequência, a responsabilidade coletiva. Com essas ações, busca-se legitimar a política de preservação desenvolvida perante

²² SPHAN - Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

²³ Magalhães, Aloísio. Pronunciamento ao Conselho Federal de Cultura. Mimeografado, 8 nov. 1977
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

a nação. Para Fonseca, esse discurso foi adequado para o momento de abertura política dos regimes militares, que o Brasil estava atravessando. Essa mesma política continuou durante a Nova República, sendo encampada definitivamente na Constituição de 1988 (Fonseca, 1997).

Em 1985 foi criado o Ministério da Cultura. Para se estimular a participação da sociedade, o Ministério agiu em três frentes distintas: criou algumas assessorias especiais que cuidavam especificamente do negro, do indígena, do público com necessidades especiais, da terceira idade e outras; passou a realizar seminários com o objetivo de elaboração de uma proposta de política cultural, contando para isso com a participação de intelectuais e artistas. A terceira ação foi a implantação da Lei Sarney com o objetivo de implementar a cultura através da de incentivos fiscais.

A Constituição Federal, promulgada em 1988 no seu artigo 216, alarga o conceito de patrimônio cultural, incluindo no seu texto o conceito de “bens de natureza imaterial”, assumindo oficialmente o que diferencia e une um povo: os seus saberes e fazeres:

“Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais se incluem: I- as formas de expressão; II - os modos de criar, fazer e viver; III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas”

Com esta exposição, sem o propósito de esgotar o assunto, da trajetória e desenvolvimento do conceito de Patrimônio Cultural no Brasil, procuramos evidenciar o amadurecimento deste tema em nossa sociedade, assim como o esforço de homens e dos órgãos responsáveis pela cultura, no intuito de incorporá-lo e sistematizá-lo. Foram ações que tiveram uma importância fundamental nesse percurso para que este tema fosse institucionalizado e normalizado em nosso cotidiano.

A nossa responsabilidade atual é nos tornarmos artistas e agentes desse grande caldeirão cultural que é o Brasil, conhecendo-nos e aceitando-nos como parte importante no rol de todas as nações.

2.2 Museu

Uma instituição a serviço da sociedade, que adquire, conserva, comunica e exhibe com a finalidade de ampliação do saber, de salvaguardar e de desenvolvimento do patrimônio, da educação e da cultura, dos bens representativos da natureza e do homem.

“Estatutos do ICOM, 1974”

Se os museus promoveram mudanças reais para se tornarem mais acessíveis, se já se permitem sair de suas posturas muitas vezes elitistas tornando-se mais compreensíveis ao público leigo, ao público com alguma dificuldade física ou mental, ao público que até pouco tempo atrás não se sentia representado em sua linha expositiva. Essas atitudes demonstram que já temos algum caminho percorrido, mas que ainda falta outro tanto a avançar.

No entanto ainda temos um grande caminho de conscientização necessário, precisamos livrar-nos de alguns ranços do passado, que teimam em permanecer nas nossas atitudes um tanto preconceituosas com o diverso. Mas o caminho percorrido até aqui foi um longo caminho de lutas e utopias, que foram sendo vencidas e vivenciadas com esforço e determinação.

Segundo análise de Bruno:

“Entende-se, melhor, as características dos discursos expográficos, incentiva-se intensamente a realização de programas inclusivos de ação educativo-cultural e há o reconhecimento de que é impossível organizar uma instituição museológica sem o domínio técnico e científico em relação ao gerenciamento da informação relativa aos seus acervos. Gradativamente, estamos derrubando as barreiras que nos separam em guetos profissionais e, da mesma forma, estamos procurando entender como podemos desvelar os caminhos que nos separam de nossos pares e das sociedades” (Bruno, 2007²⁴, p.8).

No início desse percurso de mudanças, nos idos da década de 30, aqui no Brasil, o conceito de museu como conhecemos hoje, mais participativo e identificado com a sociedade, ainda era difícil de ser compreendido e assimilado por alguns intelectuais da época. Em artigo publicado na revista Problemas²⁵, Mário de Andrade aborda as transformações que, principalmente, os museus de arte estavam passando naquele momento, sobretudo devido às técnicas modernas de reprodução. Afirmava ele que a tecnologia estava presente para auxiliar os museus na disseminação pedagógica da cultura, enfatizando que:

“a desaristocratização da obra prima, do exemplar único, devida aos admiráveis processos de reprodução atuais: todos estes avanços haviam de influir poderosamente no destino do museu. A sua técnica de apresentação se transformou.

²⁴ V Encontro do ICOM Brasil – Fórum dos Museus de Pernambuco, Recife, maio de 2007.

²⁵ Problemas, Revista Mensal de Cultura.

Porém a sua transformação técnica não é o que nos interessa aqui. Muito mais importante foi a sua transformação por assim dizer, moral... Havia também que tornar essas coleções milionariamente grandiosas, em legítima res publica... “Descobriu-se que ele era realmente elemento de cultura” (Andrade, 1938, p.53).

Mário ressalta a importância da disseminação da cultura para um maior número de pessoas, permitindo assim que, mesmo longe dos museus das grandes cidades, esse público pudesse ter contato com a obra. Não importando que esta fosse uma reprodução, pois em sua concepção, não era o suporte o que importava, mas sim o conteúdo que, mesmo uma cópia, tinha todas as condições de transmitir, a educação, as sensações que aquela obra viria a causar no público:

“Mas é que o verdadeiro museu não ensina a repetir o passado, porém a tirar dele tudo quanto ele nos dá dinamicamente para avançar em cultura dentro de nós, e em transformação dentro do progresso social... O que de principal nós podemos tirar da Gioconda, a reprodução dela nos dá. Sejam os reais. Em vez de tortuosos museus de belas artes, cheios de quadros verdadeiros de pintores medíocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos... Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos....” (Andrade, 1938, p.55).

Em sua concepção, Mário de Andrade destacava a grande potencialidade que o museu trazia em si como elemento transformador que possibilitaria o conhecimento do passado não como um fato acabado em si mesmo. Um museu dinâmico, vivo e que se permitisse agregar novos valores a partir do que ele se propunha.

Santos, em suas reflexões, enfatizou a necessidade das transformações e readequações pelas quais os museus passaram:

“Nos últimos 30 anos produzimos e provocamos grandes transformações no campo da Museologia... A contemporaneidade tem sido marcada por processos sociais ricos, no sentido de reconhecer a diversidade, o respeito à diferença e, sobretudo, por um forte apelo para que exerçamos a nossa cidadania, com a consciência de que podemos ser sujeitos da história. Talvez possamos afirmar que a ação participativa seja uma das características mais marcantes da contemporaneidade... As inquietações ocorridas nos anos 60 abriram espaço para,

posteriormente, se repensar o conceito de patrimônio e a relação do museu com a sociedade. Nesse contexto de buscas, reflexões e práticas museológicas até então desconhecidas, assistimos ao que, no nosso entender, tem sido a contribuição mais significativa para a Museologia, na contemporaneidade, a participação de diversos segmentos da sociedade na construção e reconstrução dos processos museais.” (Santos, 2002a²⁶, p.142).

O caminho percorrido até os nossos dias na transformação desses conceitos com a finalidade primordial de aproximar o museu da sociedade que representa, tornando-o consciente de seu papel como polo educador e transformador, tem sido árduo e conflitivo. Aceitarmos a necessidade da transformação do papel do museu, como resultado da transformação da sociedade, é fundamental para a sua adaptação às novas necessidades decorrentes dessa nova visão de seu papel.

A criação de museus no Brasil teve, desde o início, o Estado Brasileiro como seu principal e, em muitas épocas, único protagonista. Com a vinda de D. João VI ao Brasil, em 1808, tivemos a criação das primeiras instituições museológicas nacionais²⁷ – o museu da Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, a partir da Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios em 1815 e o Museu Nacional em 1818. Esses primeiros museus brasileiros seguiram o modelo de “museus nacionais” criados na França no final do século XVIII, já nos moldes do Estado Moderno, com o principal objetivo de fazer chegar até o público as grandes coleções reais, da burguesia e da igreja. Também eram mostradas as coleções de caráter científico, histórico e artístico. Esse “modelo” espalha-se por toda a Europa e outros países, incluindo nesse rol o Brasil, até início do século XX (Santos 1996).

Novaes²⁸ enfatiza o principal objetivo desses “museus nacionais”: “Sua principal finalidade era de preservar e celebrar esse patrimônio para conservar o passado nacional e manter uma mitologia das relíquias culturais tradicionais a serem veneradas, a fim de

²⁶ Texto apresentado no VIII Atelier do Movimento Internacional da Nova Museologia, “Patrimônio e Juventude, Desafios para o Século XXI”, realizado em Salvador, Bahia, Brasil, no período de 03 a 07 de novembro de 1999.

²⁷ A Casa dos pássaros foi a primeira instituição museológica que se tem notícia no Brasil. Foi criada pelo Vice-Rei D. Luiz de Vasconcellos e Sousa em 1784. Vinte e nove anos depois esse Museu foi extinto e o seu acervo foi transferido para a Academia Militar do Rio de Janeiro que funcionava na Casa do Trem, hoje incorporada ao complexo arquitetônico do Museu Histórico Nacional ***Dicionário Histórico-Biográfico das Ciências da Saúde no Brasil (1832-1930)***

²⁸ Novaes, Lourdes Rego. *O Museu Nacional hoje, um conceito possível?* Conferência proferida no Seminário Museu Nacional - Perfil e Perspectivas, Rio de Janeiro 20 a 22 de junho de 1988.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

valorizar a nação e o status do homem através de sua identidade cultural” (Santos, 1996, p. 64).

Seguindo este modelo, e em maior escala, outros museus foram criados no Brasil no início do século XX, com a participação do Poder Legislativo:

“Assim é que, por sua iniciativa e colaboração, são estruturados os museus brasileiros, em âmbito federal e local, a exemplo do Museu Histórico Nacional, situado na cidade do Rio de Janeiro – Decreto nº 15.596, de 2 de agosto de 1922; Museu Histórico da Cidade do Rio de Janeiro, que teve origem na proposição formulada na Câmara Municipal, em 22 de abril de 1891, e foi instalado em 1934; Museu do Diamante, na cidade de Diamantina, Minas Gerais – Lei nº 200, de 12 de abril de 1954; Museu Nacional de Imigração e Colonização, com sede em Joinville, Santa Catarina – Lei nº 3.188, de 2 de julho de 1957; e Museu da Abolição, sediado em Recife – Lei nº 3.357, de 22 de dezembro de 1957” (Santos, 1996, p. 65).

Comungando com essa tipologia de “museus nacionais” destaca-se a figura de Gustavo Barroso. Jornalista que, através da imprensa, chamava a atenção para a perda das referências estéticas, culturais e históricas, nos primeiros anos do século XX. Atuou ativamente na área cultural brasileira, sendo o primeiro diretor do Museu Histórico Nacional, de 1922 até o ano de 1959. Para Barroso, o objetivo principal do museu era o de resgatar uma tradição nacional e forjar um sentimento cívico (Santos 1996).

Gustavo Barroso desenvolvia um conceito sobre o papel que o museu deveria representar, em comunhão com as idéias tradicionais sustentadas nos “museus nacionais” disseminados pelo mundo. Para ele, a responsabilidade do museu era fazer nascer nos indivíduos o sentimento de amor à Pátria, através dos objetos coletados e expostos. Esses objetos deveriam contar as glórias militares da nação.

Abreu²⁹ nos mostra claramente a dimensão das idéias de Gustavo Barroso:

“O Museu Histórico Nacional deveria representar através de seus objetos - “mudos companheiros de nossos guerreiros e de nossos heróis” - a ação das elites na edificação nacional. A acepção da categoria elite na concepção barrosiana indicava “o escol, a nata, aqueles que comandam, inauguram”. Numa outra

²⁹ Abreu, Regina. Os museus enquanto sistema: por uma revisão da contribuição de Gustavo Barroso. In: IDEÓLOGOS do Patrimônio Cultural. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, Departamento de Promoção, 1991. ACTAS do 1º Encontro Universitário Luso-espanhol sobre a Investigação e o Ensino na área da Museologia. *Etnologia*, Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, Departamento de Antropologia, n. 6, jul./dez. 1991.

instância, em sua visão holística de sociedade, estaria o povo, “folk, aqueles que seguem”... Barroso atribuía um valor à conservação de objetos destinados ao cultivo de uma memória do povo. Contudo, um museu que guardasse e conservasse as coisas do povo deveria ser de um outro tipo: folclórico, ergológico. Neste museu, não haveria tanto a preocupação em determinar uma origem para a nação. Mas sim, em fixar alguns traços que poderiam ser qualificados como singulares do povo brasileiro” (Santos, 1996, p. 67).

Para Costa, a elite intelectual do Brasil tinha como objetivo primordial, desde o século XIX, a fundação de um museu que contasse a história nacional e que fosse capaz de concentrar a “verdadeira história do Brasil”:

“A produção intelectual de Gustavo Barroso se encontra na vanguarda desse movimento. Os artigos publicados no jornal do *Commercio* em 1911 e em 1912 são ilustrativos da iniciativa de Barroso. O primeiro sob a epígrafe de *Museu Militar* defendia que “O Brasil precisa de um Museu onde se guardem objetos gloriosos, mudos companheiros de nossos guerreiros e de nossos heróis”. O segundo texto intitulado “*O Culto da Saudade*” denunciava o descaso das autoridades políticas com a memória Nacional” (Costa, 2010, p. 5).

A divulgação e disseminação do “pensamento barrosiano” nos museus criados no Brasil ao longo do século XX foi sendo concretizada pela atuação do SPHAN, sob a direção de Rodrigo de Melo Franco de Andrade, que tinha não só Gustavo Barroso, mas outros diretores de museus ligados ao órgão, compondo seu Conselho Consultivo. Comungando das mesmas idéias, Rodrigo de Melo Franco de Andrade, à frente do SPHAN, defendia que além de seu caráter de preservar os bens culturais, os museus deveriam ser destinados a uma elite cultural, pois esta é que teria as condições necessárias de compreender, refletir e contribuir com suas análises para um melhor conhecimento da arte no Brasil. Segundo Costa³⁰, para Rodrigo de Melo Franco de Andrade, os museus deveriam ser destinados “a uma elite cultural, que dispensa ajuda e pode ver por si e pode até contribuir, por análise e confrontos, para o melhor conhecimento da arte no país” (Santos, 1996, p. 71).

Esse era o modelo de museus celebrativos da memória do poder. Sua constituição decorre da vontade política dos indivíduos e dos grupos sociais que têm nele os seus interesses representados. Esse tipo de museu apenas cultua a saudade, o acervo valioso e

³⁰ Costa, L.M.. O Pensamento de Rodrigo na criação dos museus do SPHAN. In: Ideólogos do patrimônio. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural, Departamento de Promoção, 1991.

personalista. São museus que agem como se reproduzissem museologicamente a realidade, mas de fato, distanciam-se do papel de documentos confiáveis da verdade e da sociedade, devido às suas relações estreitas com o Estado e as elites privilegiadas do Brasil. Este tipo de museu está voltado ao culto de si mesmo, de suas tradições e conceitos arcaicos (CHAGAS, 1998).

Analisando o que foi exposto neste trabalho até o momento, podemos apreender a diferença entre as idéias defendidas por Mário de Andrade tanto na formulação do Anteprojeto para a criação do SPHAN, quanto no papel que os museus deveriam desempenhar frente ao patrimônio e à nação, em relação ao ideário de Gustavo Barroso e Rodrigo de Melo Franco de Andrade.

Podemos constatar essas diferenças de pensamento e linha de ação, quando analisamos as finalidades a que se propunha em São Paulo, a criação do Departamento de Cultura do Município. Mário de Andrade e seus pares intelectuais enfatizaram o conceito de democracia na cultura, além de proporem dotá-la de um caráter pedagógico ao procurar uma relação entre as várias dimensões do saber e fazer humanos como: o nacional e o universal, a cultura do “povo” e a cultura “erudita”, o moderno e o tradicional, a criatividade e a experimentação artística individual e a importância da arte no enriquecimento da vida da comunidade. No período em que esteve à frente do Departamento de Cultura, Mário de Andrade³¹ procurou destacar o caráter social da cultura como elemento formador de uma nação:

“A lei criando o Departamento de Cultura e Recreação me parece extremamente sábia. Ella organiza num todo coeso e muito bem subdividido, um grupo de manifestações sociais do indivíduo, vindo das tendências naturais ao homem, de sublimar a vida e encará-la também como um processo de aquisição do prazer. O Departamento de Cultura e Recreação é sempre uma espécie de entidade didática” (Schelling 1991, P.177).

Essa visão ousada e avançada para a época, em alguns pontos, precursora de modelos posteriormente implantados, veio encontrar respaldo nos anos porvindouros

³¹ Andrade, M. – em Novo e fecundo, parte de um conjunto de seis artigos sobre o Departamento de Cultura, da seção de artigos especiais na Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

quando o mundo passou a valorizar o caráter social do museu. Os museus passaram a repensar o seu papel e a buscar novos caminhos, conquistando espaços e firmando-se como importante aliado na sociabilização da cultura.

Ainda há o que fazer, mas muito já foi realizado. Os museus, no decorrer do século XX, ainda persistiram em ser “repositórios” dos mais variados conjuntos de coleções que serviam em sua grande maioria para exaltar a glória de alguns grupos e, por muito tempo, utilizados como plataforma política para as mais diversas correntes ideológicas. Apesar dos preconceitos disseminados em nossos dias em relação ao seu caráter associado à sacralização, muito se tem realizado na tentativa de mudar esse papel e trazê-lo para junto do contexto atual. A tentativa de fazer aflorar o seu potencial social e educativo e trazê-lo para dentro da vida das pessoas tem sido o grande desafio que os profissionais da área têm enfrentado nos últimos anos.

Bruno ressalta que:

“Ao lado de seu evidente compromisso com a preservação, o museu deve ser pensado e realizado como um canal de comunicação capaz de transformar o objeto testemunho em objeto diálogo, permitindo a comunicação do que é preservado. Às antigas responsabilidades de coletar, estudar, guardar o patrimônio, outras exigências se impuseram. A preservação da herança cultural passou a exigir outros mecanismos de transmissão, na tentativa de interagir com uma sociedade que convive com o objeto descartável, com o desequilíbrio ecológico e com inúmeros estímulos visuais muito potentes e com dinâmicas variadas” (Bruno, 1997b, p. 37).

Ao longo do tempo os museus se profissionalizaram, exigindo de seus profissionais formação específica nas diversas áreas e etapas da cadeia operatória museológica. A Museologia, ao lado de outras áreas que lhe dão suporte, é a retaguarda segura para alçar vôos mais ousados.

Para Bruno:

“Ao longo destes mesmos séculos os museus desenvolveram e aperfeiçoaram toda uma metodologia de trabalho, definindo os diferentes momentos do trato curatorial dos objetos: coleta, conservação, documentação, exposição e ação educativa. Diferentes procedimentos que hoje atingem alto grau de complexidade, exigindo profissionais com formações específicas, impondo o trabalho interdisciplinar e solicitando dos museus uma organização processual.

Mas as novas posturas assumidas, demandam outras transformações na abordagem do bem patrimonial” (Bruno, 1997b, p. 38).

Os museus vêm transformando-se, ao longo dos anos, na busca de novos caminhos para acompanhar as transformações e necessidades de uma sociedade mais interessada em conhecer, participar e se ver inserida nesse universo. As demandas deste novo milênio colocam o museu frente à frente com seus próprios valores, questionando-os e adequando-os para sobreviver e se firmar, não mais como um templo distante, mas como o espaço de identificação. Seu caráter preservacionista é incontestável na medida em que o homem sempre se preocupou com a preservação de suas ações, de suas marcas, enfim, do resultado de sua interação com a realidade.

“Na perspectiva de que o museu saia de si mesmo e procure a comunidade, buscando construir com ela e não para ela um novo paradigma de museu é um processo que prescinde a mudança de atitude dos profissionais dos museus. Não devem encarar-se mais como detentores dos saberes ou guardiões de uma memória, mas facilitadores no processo de fruição artística, transformando a visita ao museu não somente uma obrigação acadêmica, mas uma maneira prazerosa de descobrir-se novos horizontes, ampliarem-se conhecimentos, formando cidadãos cômicos de que o passado não está morto, mas presente em cada momento, ajudando-nos a traçar os rumos de nossas vidas” (Cervinskis, 2009, p.2).

Essa ampliação do seu campo de ação deveu-se diretamente à insatisfação, à necessidade de se contemplar outras ações do homem frente à natureza, frente aos seus saberes e fazeres, que não estavam inseridos nos conceitos tradicionais de bens patrimoniais. A Nova Museologia foi um movimento que veio suprir e embasar essa lacuna, a partir da segunda metade do século XX, e possibilitou uma ampliação nos horizontes emparedados em que os museus se mantiveram ao longo de suas existências.

A Declaração de Santiago em 1972 foi um marco importante para se repensar o papel do museu frente aos novos tempos e necessidades pelas quais as sociedades vinham passando, principalmente na América Latina. O homem retirando-se do centro e passando a se relacionar de uma maneira mais ativa e interativa com o universo circundante. O homem social, o museu social, a vida como um todo, fazendo parte do patrimônio a ser resgatado, a

ser estudado, a ser transmitido, em suma, a ser vivenciado.

Constância faz uma análise sobre o significado dessa declaração:

“A UNESCO, em 1972, incumbindo a Mesa Redonda de Santiago do Chile o tema "Papel do museu na América Latina de hoje", e demonstrando uma preocupação de interdisciplinaridade, fazendo reunir especialistas de vários domínios, procura uma avaliação da capacidade dos Museus em se adaptarem aos problemas postos pelo desenvolvimento da cultura social e económica, da América Latina de então. Este espírito iria reflectir-se, não só numa análise profunda do papel dos museus, como viria a traduzir-se num conjunto de recomendações concretas, visando uma mudança de atitudes nos Museus” (Constância, 1993, p.122).

A partir das reflexões surgidas neste encontro, nasceram dois conceitos: a construção do Museu Integral, com o objetivo de "situar o público dentro do seu mundo, para que este tome consciência de sua problemática como homem-indivíduo e homem-social, por meio de uma visão de Patrimônio Global" e a de museu enquanto ação, isto é, enquanto instrumento dinâmico desta mudança social. Ao final, chegou-se a um conceito de patrimônio global a ser gerenciado no interesse do homem, pelo próprio homem (Varine³², p.18).

Ainda, Constância, afirma que:

“Fruto de uma profunda reflexão multidisciplinar, numa atmosfera de preocupação pelos problemas da América Latina, a Declaração de Santiago do Chile concretiza uma nova concepção de Museu - o Museu Integral. Este novo conceito assenta sob o postulado de que os Museus são instituições ao serviço da sociedade e que contêm elementos que lhes permitem ajudar a moldar a consciência das comunidades em que estão inseridos, estimulando o seu desenvolvimento, através da ligação de um passado/memória a um presente/realidade e procurando projectar em antevisão, um futuro/vontade” (Constância³³, p. 123).

Com a Declaração de Santiago, o museu passa a ter um papel importante na educação da comunidade e a ser o seu agente de desenvolvimento, passando a entender que

³² Varine, Hughes de – A respeito da Mesa-Redonda de Santiago. In: ARAÚJO, Marcelo M. e BRUNO, M. Cristina O. org. Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo. Documentos e Depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM – 1995, p. 17-25

³³ Ibidem, 1993.

a ação educativa desenvolvida por ele só seria verdadeira se servisse à libertação, ao questionamento e, permitindo, assim, à reflexão (Primo, 1991).

Com essa preocupação pelo lado social, os museus veem ampliados os seus horizontes. O conceito de público transformou-se em comunidade, as suas coleções em patrimônio coletivo e o espaço museológico passou a abranger o território. Em decorrência dessa nova realidade que estava impondo-se, tornou-se necessário rever conceitos, procedimentos e a própria formação do profissional que iria gerir toda essa mudança.

“O museu é reafirmado como um domínio de intervenção, onde a comunidade, definida no espaço social do próprio museu, deve encontrar um lugar para se exprimir. Nesta declaração é bem patente a importância que têm sido dada à participação comunitária no discurso museal, e ao conceito de museu, como resultado da inter-relação de um espaço, de uma comunidade e de um património. É igualmente bem clara a reafirmação da necessidade dos museus serem promotores de uma consciência crítica na comunidade, tal como havia proposto Henri Rivard³⁴” (Constância,³⁵ p. 127-128).

Com a criação de novas categorias de museus: ecomuseu, museu comunitário, museu de vizinhança, entre outros, houve a ampliação do conceito de patrimônio, o que possibilitou que as ações museológicas pudessem ser realizadas fora do espaço físico do museu. Com essa situação ampliou-se o leque de possibilidades de novos processos de musealização que, segundo (Santos, 2002 c), do ponto de vista metodológico incentivou a busca por soluções criativas para trabalhar com esta nova realidade.

Em 1984, realizou-se o Ateliê Internacional de Ecomuseus – Nova Museologia, em Quebec, Canadá. Este encontro teve como um de seus objetivos procurar encontrar condições de intercâmbio entre as experiências vivenciadas pela Ecomuseologia, pela Nova Museologia em alguns países e o esclarecimento das suas relações com a museologia tradicional estabelecida.

³⁴ Rivard, René. 1987. *Museologie et Cultures*. Communication au 4e Atelier International de la nouvelle muséologie (MINOM). Aragon (Espagne). In CONSTÂNCIA, João P. M. A Evolução de conceitos entre as declarações de Santiago e Caracas; *Cadernos de Sociomuseologia*, n. 1, 1993, p. 121-129;

³⁵ Ibidem, 1993.

Desde a Carta do Chile em 1972 até a Declaração de Quebec, as idéias de museu social, museu comunitário vinham encontrando certa resistência, certo preconceito em relação aos conceitos e práticas da museologia tradicional.

Segundo Moutinho:³⁶

“Tratava-se de refletir e dar continuidade à reflexão de Santiago, mas também e talvez aqui esteja um dos aspectos mais importantes deste Ateliê, organizar o que se sentia ser um movimento simultâneo em numerosos países, mas no qual os diferentes intervenientes encontravam-se, de certa forma, isolados entre si e naturalmente mais ainda face aos poderes instituídos” (Araújo & Bruno, 1995, p.26).

Era o momento de se fortalecerem as posições que já estavam estabelecendo-se em várias partes do mundo. Das idéias um tanto soltas, o Ateliê foi consolidando o que se chamou de as bases para uma Nova Museologia, reconhecendo a amplitude do movimento que não poderia mais retroceder.

“O objetivo da museologia deveria ser o desenvolvimento comunitário, promotor de postos de trabalho pela revitalização artesanal, agrícola e industrial.
O museu saindo do edifício que tradicionalmente o abriga permitiria, em última análise, a sua inserção nos meios desfavorecidos e a disponibilidade de outros tipos de “coleções” particulares.
Essencial a Nova Museologia era a interdisciplinaridade que contrariava os saberes isolados e redutores, abrindo novos territórios à reflexão científica, empírica ou mesmo pragmáticos.
O público, nesta perspectiva, deixava de ter um lugar fundamental nestes novos museus, para dar lugar à idéia de colaborador, de utilizador ou de criador” (Moutinho³⁷, p. 27).

Se analisarmos mais atentamente os diversos textos sobre os acontecimentos durante o Ateliê Internacional de Quebec, o que se conclui é que apesar das diferenças, algumas idéias eram comuns a todos e que o mais importante naquele momento seria a criação de uma estrutura que desse continuidade e respaldo ao trabalho desenvolvido.

O caráter social da museologia, em oposição a uma museologia de coleções, e a defesa da interdisciplinaridade, que se opunha aos saberes isolados, eram importantes pontos defendidos pelos participantes do encontro.

³⁶ Moutinho, Mário C. A Declaração de Quebec de 1984. In: ARAÚJO, Marcelo M. e BRUNO, M. Cristina O. org. Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo. Documentos e Depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM – 1995, p. 26-30

³⁷ Ibidem 1995.

A Declaração de Oaxtepec no México, em 1984, veio reforçar o documento de Quebec quanto à nova realidade que se afigurava aos museus: “La participación comunitaria evita las dificultades de comunicación, característica del monólogo museográfico emprendido por el especialista, y recoge las tradiciones y la memoria colectivas, ubicándolas el lado del conocimiento científico.”³⁸

No documento de Oaxtepec confirma-se que é indispensável uma visão integrada, indissolúvel do patrimônio, da comunidade e do território. O museu, seja o Tradicional, seja o proposto pela Nova Museologia, deve ser capaz de proporcionar ao homem confrontar-se com a realidade e, para que esse confronto se realize, é necessário o diálogo e a participação comunitária, evitando-se, por outro lado, o monólogo do técnico especialista.

“Julga-se que, dessa forma, “novos profissionais” poderiam aproximar os museus tradicionais dos novos modelos, pois a oposição nesse caso não é saudável nem para os museus nem para os profissionais. É fundamental, então, compreender que tanto as coleções sectárias e elitistas, quanto às vertentes do patrimônio integral são indicadores da memória e de acordo com a linha de trabalho podem servir para a “construção” e “releitura” sobre o passado e mesmo “ajustar” e “dinamizar” o presente” (Bruno, 1997a, p.29).

Ao destacar essa abordagem evidencia-se a divisão entre a “Velha e a Nova” Museologia e reforça-se a idéia de uma comunidade não só participativa como apta a gerir suas instituições culturais (Primo, 1999).

Em 1985, em Lisboa, no II Encontro Internacional, dando-se prosseguimento à legitimação desse movimento, foi fundada a Federação Internacional da Nova Museologia sob a denominação: Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM. Mais tarde veio a ser reconhecido como uma organização afiliada ao ICOM.

Segundo análise de Horta³⁹, o Documento de Santiago, embora seja o precursor dessa nova concepção de museu, ainda o coloca como o gerenciador da relação entre a comunidade e o território. Toma para si o papel de mestre na conscientização do público quanto à preservação desse patrimônio. Embora mostre uma visão revolucionária em

³⁸ Declaração de Oaxtepec, México – 1984.

³⁹ Horta, Maria de Lourdes P. 20 Anos depois de Santiago: A Declaração de Caracas – 1992 In: Araújo, Marcelo M e Bruno, M. Cristina O. org. Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo. Documentos e Depoimentos. Comitê Brasileiro do ICOM – 1995, p. 32 -

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

relação ao museu tradicional, ainda é o museu quem define o discurso e decide o modo de ação. A idéia de Museu Integral não está totalmente esclarecida, deixando transparecer que o discurso teórico tem pouca aplicação prática (Araújo & Bruno, 1995).

Com a reunião de Caracas na Venezuela em 1992, vinte anos após a de Santiago, no Chile, percebe-se um museu amadurecido, procurando descobrir qual o seu espaço real no território social no qual está inserido, enfrentando as dificuldades inerentes ao processo de adaptação.

“O monólogo se transforma em diálogo, a função pedagógica (afirmada em 1958 no Rio de Janeiro) transforma-se em “missão comprometida”, não mais com a sociedade, em termos vagos, mas com a comunidade em que estão inseridos, ou em que buscam inserir-se, para ter alguma razão de existir. A transformação dos conceitos da própria Museologia, não a “nova”, mas a “atual”, leva à clarificação da especificidade da função do Museu, não mais como um “papel” a ser desempenhado, mas como uma ação concreta e específica, comprometida com os acontecimentos, as realidades locais e envolvida nestas realidades, não como um “mestre” ou “dono da verdade”, mas como parceiro ou como instrumento de desenvolvimento” (Horta⁴⁰, p.34).

A proposta de Museu Integral apresentada no Documento de Santiago em 1972, na época pouco dimensionada, agora, 20 anos depois se transformou em Museu Integrado à vida da comunidade que, embora este termo não tenha sido formulado, já estaria implícito nas propostas do documento final. Já não se fala mais em globalização, mas se propõem ações que contemplem as peculiaridades de cada situação, de cada espaço social (Horta, 1995).

“Este museu integrado não é mais concebido como uma “entidade” acima de qualquer suspeita olhando (como só Deus poderia fazer) a totalidade do trinômio território – patrimônio - sociedade e, refletindo-se nessa totalidade como um “museu integral”; nesta nova visão o museu é concebido como um “meio” de comunicação (reconhecendo-se sua “linguagem” própria) entre os elementos desse triângulo, servindo de instrumento de diálogo, de interação das diferentes forças sociais (sem ignorar nenhuma delas, inclusive as forças econômicas e políticas); um instrumento que possa ser útil em sua especificidade e função ao “homem indivíduo” e “homem social” para enfrentar os desafios que vêm do presente e do futuro” (Horta, p.35).⁴¹

⁴⁰ Ibidem, 1995

⁴¹ Ibidem, 1995

O relato do estágio de finalização do curso de Pós-Graduação em Museologia Social pelo ISMAG⁴² realizado no Centre International en Formation Écomuséale, em Quebec, Canadá, no ano de 1993, nos traz dados importantes sobre o colocar em prática toda essa teoria proveniente dos encontros e mesas redondas que proporcionaram, a partir da segunda metade do século XX, as bases teóricas para toda essa inquietação que pairava sobre o papel dos museus.

Pelo relato que os alunos fizeram, o que foi observado foi um trabalho constante e efetivo de conservação e divulgação do patrimônio natural e cultural canadense, trabalho esse plenamente reconhecido e acolhido pela população que participava das exposições e atividades.

“o museu já não nasce nem vive em função dos objectos e das colecções que possui, mas nasce a partir de ideias e desenvolve-se em função desses valores que tem de preservar e transmitir, servindo-se dos objectos para os comunicar” (Lousada, Carvalho, Jorge & Tavares, 1993, p.81).

Os objetos deixam de ser coletados com um fim em si mesmos, tornando-se importantes meios de transmissão de conhecimento, da história da comunidade, permitindo seu encantamento e reconhecimento. Outra mudança importante, segundo Lousada et al:

“as ideias que se procuram transmitir não são ideias feitas, estáticas e prontas a ser consumidas por um público passivo, mas ideias que, para além de transmitir conhecimento, procuram também estimular a reflexão perante diversas questões importantes, ou seja, transformam o espectador num interveniente activo” (Lousada et al, 1993, p. 81).

Para Moutinho,⁴³ a Sociomuseologia já tem seu lugar definido:

“Assim entendido a Sociomuseologia assume-se como uma nova área disciplinar que resulta da articulação entre as demais áreas do saber que contribuem para o processo museológico contemporâneo. Entre o paradigma do Museu ao serviço das colecções e o paradigma do Museu ao serviço da sociedade está o lugar da Sociomuseologia”.

⁴² ISMAG – Instituto Superior de Matemática e Gestão, Lisboa - Portugal

⁴³ Moutinho, Mário, XIII Atelier Internacional do MINOM, em Lisboa – Portugal, Setembro de 2007.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Analisar os documentos produzidos nos encontros de Santiago, Quebec e Caracas nos proporciona acompanhar as inquietações, que permitiram as transformações pelas quais os museus passaram para se adequarem à nova ordem mundial. Conceitos como Museu Integral e Museologia Social foram incorporados ao vocabulário museológico, mais do que isso, foram incorporados aos seus conceitos, permitindo ao museu descer de seu pedestal e se abrir para se integrar. Os museus deram um passo importante no último século. Ao assumirem riscos, foram amadurecendo no percurso e procurando acertar os seus rumos. Novos desafios têm surgido, pois a sociedade, agora que descobriu o caminho de um novo museu, quer sentir-se incluída integralmente, com todas as suas diferenças. Não importa a sua filosofia ou em que área atue ao abrir suas portas a todo o público, o museu transmite uma mensagem e, ao transmiti-la, ele educa, desperta, envolve. Através da cultura – material ou imaterial – ele educa qualquer pessoa, independente da idade, classe social, sexo ou escolaridade.

“Nosso despertar para o Museu como um local destinado à produção de novos conhecimentos, um lugar que preserva e recria a memória, um espaço vivo e presente na vida das pessoas, presente nas dimensões das realidades sociais, um lugar provocador e, ao mesmo instante, fascinante, um lugar que não esteja desvinculado da realidade tecnológica, que responda cientificamente pelo objeto, que dialogue com todos e seja utilizado por diferentes setores da sociedade” (Tamanini, 2003, p.81).

O museu do novo milênio, mais do que se sentir participativo, busca a inclusão do diferente. Busca adequar-se para abrigar aquele que até então não se sentia inserido, representado.

Como nos diz Studart:

“Retomar a esses conceitos e desdobrá-los significa enfrentarmos a problemática da inclusão e da exclusão, pois estar integrado com a sociedade, realizar trabalhos de cunho social e comunicar implica – no Brasil atual e também em outros países – lidar com uma faixa enorme de excluídos sociais. Os museus não podem ignorar que quando não inclui está excluindo e que não cabe a essas instituições excluir” (Studart, 2003, p.4).

Capítulo 3

Políticas Culturais

promover a valorização, a preservação e a fruição do patrimônio cultural brasileiro, considerado como um dos dispositivos de inclusão social e cidadania, por meio do desenvolvimento e da revitalização das instituições museológicas existentes e pelo fomento à criação de novos processos de produção e institucionalização de memórias constitutivas da diversidade social, étnica e cultural do país.

Política Nacional de Museus –
Memória e Cidadania, maio de 2003

Ao buscarmos na literatura um significado para o termo Política Cultural, encontramos um número razoável de definições entre os autores, algumas conflitantes. Isso ocorre até pelo fato de que o termo Cultura tem um conceito também bastante amplo, pois congrega em si os saberes e fazeres do homem que, ao viver e conviver, deixa suas marcas pelo planeta.

Para que se possa delinear e desenvolver uma Política Cultural, deve-se levar em conta qual o enfoque de Cultura que se pretende abranger, pois a partir desse conceito é que podemos determinar o objetivo que se visa atingir.

Segundo Nascimento:

“Fundamental constatar que toda política cultural traz embutida, de modo explícito ou não, uma concepção a ser privilegiada de cultura. Esclarecer o conceito de cultura imanente à política cultural é um procedimento analítico vigoroso para o estudo aprimorado deste campo” (Nascimento, 2008, p.26).

Para Bosi⁴⁴, o significado do termo cultura seria: “cultura deveria ser pensada como fruto de um trabalho, como algo que dá ao indivíduo consciência, a capacidade de pensar, refletir sobre algo” (Raffaine, 1999, p. 85).

Em um artigo intitulado “O que se entende por cultura”, Bastide raciocina que existem várias maneiras de se compreender o significado do termo cultura:

“A cultura não pode senão designar um certo desabrochar da inteligência, em virtude do qual se torna o homem mais humano, isto é, mais apto para compreender e amar os outros homens. A cultura é a parte da inteligência na obra da civilização. Assim entendida, não existem culturas germânica, francesa ou anglo-saxônica. Apenas há uma cultura humana...” (Bastide, 1935, p. 205).

Cultura para os franceses, dentro do conceito do pensamento iluminista, é civilização, é a soma dos saberes acumulados e transmitidos pela humanidade, considerada como um todo, ao longo da história (Canedo, 2009). Para eles a civilização provoca o efeito de tornar os povos mais humanos e a este enobrecer das condições sociais, a cultura colaboraria com a arte e a ciência. Já os alemães, segundo citação do autor, colocam a cultura acima da civilização, evocando o gênio criador sobre as massas (Bastide, 1935). Em seus estudos, Canedo aborda o distanciamento da definição de cultura para os alemães, que até o século XXVIII era similar ao francês, a partir da crítica de superficialidade feita

⁴⁴ Bosi, Alfredo (org) Cultura como Tradição. In: Cultura brasileira tradição contradição. Rio de Janeiro. Zahar, 1987

pela intelectualidade alemã da época. Para eles a cultura caracterizaria o que é autêntico, profundo e o que realmente contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual do ser humano. A cultura seria uma marca que distinguiria a superioridade do povo alemão (Canedo, 2009).

Gruman pondera que cultura seria a definição que um grupo dá às suas vivências e marcas deixadas por ele, como suas crenças, costumes, idéias, artes, sua linguagem e moral. A cultura seria um processo dinâmico que incorpora e descarta ao longo dos anos, reciclando-se constantemente, isto é, enriquecendo-se com os aportes incorporados (Gruman, 2008).

Continuando com a visão antropológica de cultura, na interpretação de Botelho encontramos a seguinte visão:

“(...) a formação global do indivíduo, a valorização de seus modos de viver, pensar e fruir, de suas manifestações simbólicas e materiais, e que busca, ao mesmo tempo, ampliar seu repertório de informação cultural, enriquecendo e alargando sua capacidade de agir sobre o mundo” (Botelho, 2007, p.1).

Já a visão sociológica da cultura deixa de lado o cotidiano do indivíduo, adentrando para um espaço mais especializado. Preocupa-se com a produção elaborada, visando atingir algum tipo de público através de meios específicos de expressão.

Analisando os dois conceitos Botelho, conclui:

“Neste caso, há um circuito que, por ser socialmente organizado, é mais visível e palpável. Ao contrário da cultura na dimensão antropológica, aqui é mais “fácil” planejar uma interferência e buscar resultados relativamente previsíveis. Trata-se de expressão artística em sentido estrito. É nesse espaço que se inscreve tanto a produção de caráter profissional quanto a prática amadorística. É aqui também que existe todo o aparato que visa propiciar o acesso às diversas linguagens, mesmo como prática descompromissada, mas que colabora para a formação de um público consumidor de bens culturais” (Botelho, 2001, p. 5).

No decorrer dos anos e nos diferentes países, de acordo com os enfoques pretendidos, a cultura foi mostrando muitas facetas o que possibilitou o seu uso pelas diferentes correntes políticas que passaram a ver nela a grande aliada aos seus intentos. A história nos mostra que um dos principais motivos da intervenção do Estado na área cultural de um país tem sido a tentativa de se criar uma identidade nacional.

Segundo Barbalho:

“O Estado procura unificar em torno de determinada construção do que significa “nação” os diversos segmentos que vivem em seu território. Para atingir esse objetivo, elabora políticas culturais universalizantes que valorizam e procuram imprimir em todos os habitantes aqueles referenciais simbólicos e materiais escolhidos por serem os mais adequados ao projeto político hegemônico. (...) Esse foi o processo pelo qual passaram os países europeus na constituição de suas nacionalidades ao longo de toda Era Moderna, bem como as antigas colônias da América, de final do século 19 até meados do seguinte, e as ex-colônias asiáticas e africanas após o término da 2ª Guerra Mundial” (Barbalho, 2006, p.1).

As Políticas Culturais, para Coelho, devem ser percebidas como programas de intervenção do Estado, de instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários que objetivam a atender as necessidades culturais da população ajudando, assim, a promover o seu desenvolvimento cultural. Essas intervenções dar-se-iam na esfera jurídica, no caso o Estado que conduziria as relações entre as diversas esferas participantes e nas intervenções diretas no processo cultural em si, como a construção de centros de cultura ou apoio as manifestações culturais (Coelho, 2004).

Ainda, segundo Coelho, as Políticas Culturais devem ser concebidas de acordo com valores como o nacionalismo, o pluralismo cultural ou a globalização e, de acordo com esses critérios, as Políticas Culturais seguem alguns caminhos pretendidos.

Coelho complementa:

“Uma Política Cultural nacionalista tende a privilegiar aquelas formas culturais consideradas autóctones, sejam de extração popular ou erudita. Políticas pluralistas abrem-se para manifestações de origem as mais variadas e políticas globalizantes tendem a não proteger a produção cultural nacional, abolindo as fronteiras e os entraves burocráticos diante da produção internacional ou supranacional mediante a isenção ou redução de impostos sobre a cultura importada e, acima de tudo, eliminação dos subsídios aos produtores culturais locais” (Coelho, 2004, p.297).

Deixando as definições um pouco de lado, a certeza que podemos ter é que a Política Cultural evolui e se consolida a partir do somatório das ações desenvolvidas pelos segmentos diretamente relacionados ao longo do tempo.

Desde a antiguidade a ligação entre o Estado e a cultura sempre existiu através de ações que variaram de forma e intensidade de acordo com o momento da história e objetivos

a serem atingidos. Feijó⁴⁵, em (Barbato Jr., 2004), coloca que a política cultural teve seu início em Roma durante o Império, onde existia a figura do “mecenas” que patrocinava obras que exaltassem a grandeza daquele império, já fazendo uso da cultura como um instrumento da política, que é uma faceta bastante específica desta relação. Em seu texto, Barbato Jr. arrisca: “Em que medida ambas podem ser dissociadas sem que haja prejuízo de suas funções e a importância de seus papéis?” (Barbato Jr. 2004, p. 141).

Procurar administrar a cultura, de acordo com diretrizes e interesses específicos, não é um fenômeno social restrito aos nossos tempos, onde usá-la como instrumento da política, com maior ou menor intensidade, não é uma situação incomum. A situação inversa também pode ser constatada, observando-se o uso da política com finalidades culturais. De qualquer modo, sempre encontraremos indícios de que cultura e política caminharam juntas em alguns momentos, resultando na maioria das vezes em atividades dirigidas (Barbato Jr., 2004).

Analisando as relações que sempre existiram entre a cultura e os poderes constituídos de uma maneira geral e em particular em Portugal, Costa analisa através do viés das Ciências Sociais, dizendo-nos:

“Ora, de certo modo, as políticas culturais representam para a sociologia, do ponto de vista teórico, como que um objecto por excelência. Na verdade, combinam-se nelas, nuclearmente e de forma explícita, duas dimensões fundamentais das relações sociais: a cultura e o poder. Cultura e poder, na concepção das ciências sociais, são dois pilares da organização das sociedades e dos processos que nelas ocorrem, dois ingredientes básicos do relacionamento humano, duas dimensões de todas as relações sociais” (Costa, 1997, p. 1).

Na atualidade, com o amadurecimento destes conceitos, essa relação foi sendo delimitada ao campo das Políticas Públicas, que nos diversos países apresentam critérios e intensidade de intervenções diferenciadas de acordo com ideologias e interesses políticos.

Na França temos uma intensa intervenção do governo nas atividades culturais do país, na Inglaterra, embora também exista a intervenção do Estado na cultura, essa é menos intensa e centralizadora.

Um marco internacional importante na institucionalização da cultura no último século foi a criação, no início da década de 1960, da primeira comissão encarregada do

⁴⁵ Feijó, Martin Cezar. O que é política cultural. São Paulo: Brasiliense, 1983.
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

campo cultural e artístico da França. O Decreto de 24 de julho de 1959 consolidou a existência do Ministério dos Assuntos Culturais, que tinha como um de seus objetivos:

“tornar acessíveis as obras capitais da humanidade e, em primeiro lugar, as da França, ao maior número possível de Franceses; de proporcionar a mais vasta audiência ao nosso património cultural e de favorecer a criação das obras de arte e de espírito que o enriquecem” (Lopes, 2009, p.2).

Assim vemos aí os primórdios do que se viria desenvolver posteriormente em relação às formulações das Políticas Culturais francesas, baseadas no poder centralizador e regulador do Estado e o conceito de cultura. Nesta relação, cultura passou a ser definida como algo singular, homogêneo. Dentro desta vertente nascia, assim, o conceito de democratização da cultura, onde o povo poderia ter acesso às obras de arte que fossem selecionadas como representativas da grandiosidade do Estado. Vemos estabelecer-se, como pano de fundo, a ideologia de Nação com toda a sua força, baseada na imaterialidade da arte (a arte e o Grande Patrimônio substituindo a religião, pois traziam em si a aura do sagrado), capaz de substituir a ideologia do poderio político, que na época estava em baixa (Lopes, 2009).

Diferentemente, nos Estados Unidos, esse processo ocorre de uma forma descentralizadora, onde a presença da iniciativa privada é mais marcante.

“Convirá relembrar que, *ao contrario*, nos Estados Unidos cedo se preferiu um uso descritivo do conceito de cultura, levando à sua des-singularização e à sistemática utilização do plural *culturas*. (...)”

Longe da homogeneidade francesa e da refundação das suas classes dominantes em torno do projecto civilizacional, “os Estados Unidos representam-se a si próprios, desde sempre, como um país de imigrantes de diferentes origens culturais” (Lopes, 2009, p.3).

Em seu estudo, Bassand, M. e Joye⁴⁶, D. analisam comparativamente algumas Políticas Culturais desenvolvidas em países da Europa, evidenciando, mais uma vez, a relação existente entre cultura e Estado. Neste estudo, eles analisaram a associação entre as políticas ditas carismáticas com as ações de partidos políticos de direita, as políticas de democratização cultural, com aquelas desenvolvidas mais pelos partidos políticos de esquerda e as políticas de democracia cultural, como sendo influenciadas e cooptadas pelos movimentos sociais (Costa, 1997).

⁴⁶ Bassand, M e Joye, D. Politiques culturelles d'Europe: mesures étatiques ou transactions sociales? In Blanc, M(org.), Pour une Sociologie de la Transaction Sociale, Paris, Éditions L'Harmattan, 1992.

As políticas carismáticas teriam por objetivo único apoiar os artistas criadores - uma minoria de especialistas altamente consagrados e nobilitados -, enquanto que as políticas de democratização cultural tinham como premissa possibilitar e alargar o acesso do povo às obras destes artistas por elas apoiados. Esta tende a ter uma ação considerada paternalista, pois trata o povo como consumidores passivos e não como receptores críticos. Seleccionam o que pensam ser melhor e compreensível para levar até ao povo. Geralmente esse tipo de política denota uma intervenção intensa do Estado na cultura, restringindo as ações e procurando ocupar todos os espaços e cooptando intelectuais e artistas para o seu projeto de nação. Desse tipo de política se valem os regimes autoritários.

Já, as políticas de democracia cultural implantaram-se e fortaleceram-se a partir do descrédito com as políticas de democratização cultural. Alicerçaram-se na defesa da democracia cultural, buscando por sua identidade perdida. As ações culturais seriam elaboradas a partir das diretrizes da própria população (Lopes, 2009).

Para Costa, (1997), essas tipificações referidas são importantes enquanto análise, pois estão em processo contínuo de intensas mutações e reconfigurações.

No Brasil, numa análise de Calabre, o modelo de relação, onde se visualiza uma proposta de democratização da cultura alicerçada na realização de ações de maior alcance junto à população, teve início na década de 1930, que foi um período de grandes transformações⁴⁷ urbanísticas, na área social e econômica, na estrutura do Estado, onde o conceito de cidadania passava a ser aplicado às classes trabalhadoras, um dos novos grupos sociais que estavam consolidando-se no cenário nacional. Infelizmente, os projetos, ações ou políticas implantados na área cultural foram marcados pela ínfima continuidade ou total descontinuidade, o que sempre obrigou a implantação de políticas pontuais ou emergenciais (Calabre, 2007).

O início do século XX mostra um Brasil, onde a maioria de sua população era constituída por analfabetos, com poucas chances de acesso a qualquer tipo de conhecimento formal. São Paulo era uma cidade de aproximadamente um milhão de habitantes, onde as possibilidades reais desse povo de ter acesso às atividades culturais, ao que era produzido culturalmente na cidade eram bastante limitadas. Para os intelectuais e artistas da época

⁴⁷ Desenvolvido no capítulo 1

restavam os salões da aristocracia, como parte de um roteiro obrigatório, onde podiam desenvolver suas atividades culturais. Barbato Jr. completa: “Diante desse quadro, como pensar a constituição de uma política cultural brasileira?” (Barbato Jr. 2004, P.143).

Os primeiros sinais da ação do Estado brasileiro na área cultural dão-se após a Revolução de 30, quando se implanta o “Estado Novo” sob o governo de Getúlio Vargas.

Barbalho⁴⁸ analisa:

“Quando assume o governo, Getúlio Vargas procura unir o país em torno do poder central, construir o sentimento de “brasilidade”, reunindo a dispersa população em torno de idéias comuns, e elaborar uma nova visão do homem brasileiro” (Barbalho, 2007, p. 3) .

Sob essa égide, Gustavo Capanema, à frente do Ministério da Educação e Saúde, realiza uma série de intervenções na área da cultura, que articula simultaneamente uma atuação “negativa” – meios utilizados num regime ditatorial – com outra atitude, que se pode traduzir como “afirmativa”, através de legislações, práticas e a criação de novas instituições. Entre suas ações temos a criação de legislações específicas para o cinema, a radiodifusão, as artes, as profissões culturais etc. Entre os organismos culturais, temos a criação do SPHAN⁴⁹ em 1937 e o Conselho Nacional de Cultura em 1938 (Rubim, 2008).

Antônio Cândido, analisando esse período de nossa história recente, observou uma mudança de postura por parte das lideranças do governo formadas a partir da elite culta do país, no sentido de se aproximar mais do povo através da democratização da cultura:

“... depois de 1930 se esboçou uma mentalidade mais democrática a respeito da cultura, que começou a ser vista, pelo menos em tese, como direito de todos, contrastando com a visão de tipo aristocrático que sempre havia predominado no Brasil, com uma tranquilidade de consciência que não perturbava a paz de espírito de quase ninguém. Para esta visão tradicional, as formas elevadas de cultura erudita eram destinadas apenas às elites, como equipamento (que se transformava em direito) para a "missão" que lhes competia, em lugar do povo e em seu nome “(Cândido, 1984, p. 34).

Em 11 de abril de 1931, através do Decreto nº 19.850, foi criado o Conselho Nacional de Educação que tinha como principal objetivo elevar o nível da cultura brasileira,

⁴⁸ Barbalho, A. *Relações entre Estado e cultura no Brasil*. Ijuí: Unijuí, 1998

⁴⁹ Abordado mais detalhadamente na p. 21 do capítulo 1 deste trabalho

além de promover e estimular iniciativas que a beneficiassem. Podemos observar um modelo de ação com um alto grau de interferência por parte do governo, que se mostra preocupado com o baixo nível cultural do povo, elaborando e direcionando, com uma visão paternalista, os programas com o objetivo de permitir o maior acesso popular às artes e ao seu patrimônio cultural.

Para Calabre: “... em outras palavras, acreditava-se que a população brasileira possuía um baixo nível cultural originado pela falta de acesso e conhecimento da produção artística e cultural erudita, cabendo ao governo reverter tal situação” (Calabre, 2009, p. 17).

Na verdade a promulgação desse Decreto podia ser vista como uma constatação e a tentativa, através de ações direcionadas pela elite dirigente na área cultural, de mudar esta situação.

É nesta década (1935) que vemos ser implantado por Mário de Andrade e demais intelectuais paulistas o Departamento de Cultura⁵⁰ do Município de São Paulo, uma das primeiras ações práticas de Política Pública do governo, implantada pelo poder público municipal constituído, na área de cultura, mas que teve curta duração, somente de 1935 a 1938, devido ao início da ditadura Vargas. Sua criação foi baseada nos artigos 148, 149 e 156 da Constituição Federal que deixava aos municípios a responsabilidade pela atividade intelectual. Segundo Duarte a experiência paulista com o Departamento de Cultura seria um embrião para a criação do Instituto Paulista de Cultura, num segundo mandato do governo Armando Salles de Oliveira⁵¹ e, posteriormente, um ensaio para o Instituto Brasileiro de

⁵⁰ O Departamento de Cultura, estruturado pelo ato 1.146, de 1936, era composto por cinco divisões: Expansão Cultural, Bibliotecas, Educação e Recreio, Documentação Histórica e Social, Turismo e Divertimentos Públicos. Seu princípio fundamental era o aperfeiçoamento e extensão da cultura a toda a população paulistana, tendo sido projetado para ser um órgão:

- 1- promotor e organizador de atividades artísticas(música, teatro, canto e cinema);
- 2- divulgador de cultura geral (palestras e cursos populares, conferências universitárias, sessões artísticas e literárias);
- 3- criador e mantenedor de instituições culturais permanentes (bibliotecas e museus);
- 4- coordenador de atividades recreativas e esportivas através da construção de espaços públicos de lazer e esportes (parques infantis, campos de atletismo);
- 5- e um órgão responsável pelo reconhecimento, preservação e divulgação do patrimônio artístico, histórico e documental do município de São Paulo, que permita e facilite as pesquisas e estudos sobre a história da cidade. (Gomes, 2002, p.43-44)

⁵¹ Armando Salles de Oliveira foi interventor federal em São Paulo entre 21 de agosto de 1933 a 11 de abril de 1935 e governador (eleito pela Assembléia Constituinte) de 11 de abril de 1935 a 29 de dezembro de 1936.deixou o governo de São Paulo para ser candidato ao cargo de Presidente da República, nas eleições

Cultura, que atuaria em todo o território brasileiro através dos institutos estaduais (Duarte, 1985).

No prefácio do livro “Mário de Andrade por ele mesmo”, Antônio Cândido analisa o significado das ações concretas do Departamento:

“... a história do Departamento de Cultura de São Paulo, a tentativa de Mário de Andrade e Paulo Duarte para fazer da arte e do saber um bem comum; para incorporar as conquistas do Modernismo à tradição que ele veio atualizar e fecundar; para extrair dos grandes ideais do decênio de 1920 as conseqüências no terreno da educação e da pesquisa. E até hoje, na cidade de São Paulo, a cultura assim concebida não encontrou manifestações semelhantes; o que existe é ruína ou desenvolvimento do que então se fez” (Duarte, 1985, p.14-15).

Podemos observar nas ações, tanto do governo federal, mas principalmente naquelas desenvolvidas pelos intelectuais no município de São Paulo, uma característica inovadora para o contexto elitista da época, onde o objetivo principal era uma democratização da cultura, desenvolvendo ações que permitissem às pessoas participarem de atividades que as aproximassem de sua arte, de seus saberes e fazeres. Permitir à parcela mais pobre, com pouco acesso à formação e informação, apreender, usufruir e contribuir para o enriquecimento de seu próprio patrimônio.

O que muda entre as duas esferas do governo – federal e municipal - é o modo como foram interpretadas e conduzidas as ações culturais. Para os intelectuais à frente do Departamento de Cultura, a preocupação maior era com a cultura das massas populares. Dar condições ao povo para torná-lo capaz de apreciar, contribuir com a arte que florescia ao seu redor e desenvolver o seu papel fiscalizador. Fazer chegar ao povo, o que as elites tão privilegiadamente desfrutavam, era a maneira encontrada de popularizar a arte. Enquanto que para os intelectuais e dirigentes no âmbito do governo federal, através do Ministério da Educação e Saúde, a preocupação maior era com a consolidação e preservação do patrimônio cultural da nação – criação do SPHAN, órgão com atuação em todo o país e a criação de museus tradicionais, privilegiando uma cultura mais elitista.

A política praticada por estes intelectuais à frente do Departamento de Cultura é um exemplo de uma gestão cultural ambiciosa e pioneira na esfera municipal, podendo ser comparada com os mesmos modelos desenvolvidos nos dias atuais pela sua abrangência,

marcadas para janeiro de 1938 as quais não ocorreram devido ao golpe de estado impetrado por Getúlio Vargas que implantou no Brasil o Estado Novo, em 10 de novembro de 1937.

pois procurava abraçar diversas áreas preocupando-se com todas as camadas da população (Botelho, 2007).

Suas ações culturais se propunham a promover a democratização da cultura através de ações sistematizadas e direcionadas. As atividades das várias divisões do departamento eram todas articuladas entre si permitindo a criação de políticas públicas sincronizadas que procuravam abranger toda a população.

“O projeto previa a existência da biblioteca pública municipal, das bibliotecas circulantes – instaladas em um caminhão que estacionava a cada dia em uma praça diferente da cidade – e das bibliotecas populares. Também foram criados parques infantis, com inúmeras atividades esportivas, bibliotecas infantis e serviço de nutrição (havia uma forte preocupação com o problema da desnutrição infantil)” (Calabre, 2009, p. 20).

A Divisão de Expansão Cultural, dirigida pelo próprio Mário de Andrade, passou a oferecer Concertos Públicos gratuitamente à população, nas dependências do Teatro Municipal, demonstrando o caráter instrutivo de suas ações na intenção de aproximar este público da música erudita.

Este era um projeto bastante ousado e para que tivesse um êxito real, isto é, que o público não só tivesse o acesso, mas, principalmente, pudesse usufruir plenamente daquela aproximação:

“A cada apresentação era distribuído um folheto com informações sobre o programa do concerto. Os textos impressos não visavam somente à elucidação dos aspectos técnicos das músicas executadas, mas também objetivavam mostrar a importância de seus autores e o contexto no qual compuseram as peças” (Barbato Jr., 2004, p. 151).

Com esta abordagem, os intelectuais, à frente do Departamento de Cultura, defendiam o caráter funcional da cultura, pois esta só estaria cumprindo seu verdadeiro papel se servisse ao povo, se fosse facilmente identificada e entronizada em sua essência.

Este foi um período que deixou marcas importantes na área cultural. Suas ações à frente do Departamento de Cultura, embora de curta duração (1935 a 1938), serviram como base para alavancar projetos futuros que foram implantados em nosso país. Esta experiência, no âmbito municipal, do Departamento de Cultura, pode até surpreender por ser tomada como marco na implantação de políticas culturais no Brasil. Por seu pioneirismo no que tange às suas práticas e idéias, transcendeu os limites da paulicéia.

Entre as contribuições, Rubim elenca algumas das inovações introduzidas pelos integrantes do grupo à frente do Departamento de Cultura:

- “1- estabelecer uma intervenção estatal sistemática abrangendo diferentes áreas da cultura;
- 2- Pensar a cultura como algo “tão vital como o pão”;
- 3- Propor uma definição ampla de cultura que extrapola as belas artes, sem desconsiderá-las e que abarca, dentre outras, as culturas populares;
- 4- Assumir o patrimônio não só como material tangível e possuído pelas elites, mas também como algo imaterial, intangível e pertinente aos diferentes estratos da sociedade;
- 5- Patrocinar duas missões etnográficas às regiões amazônica e nordestina para pesquisar suas populações, deslocadas do eixo dinâmico do país e da sua jurisdição administrativa, mas possuidoras de significativos acervos culturais” (Rubim, 2008, p.4-5).

A partir de 1937, quando tem início a ditadura Vargas, o regime usa da valorização do homem brasileiro, produto da mestiçagem das três raças e sua relação com o Estado para legitimar a si próprio. Deste modo, temos a valorização da nacionalidade como política de Estado, a partir da valorização da cultura popular mestiça, tratada a partir de então como símbolo nacional. Dentro da visão onde o Estado sabe o que é melhor, o governo cria uma série de instituições que atuam sob a ótica “getulista”: “Sob essa perspectiva, nos anos 1930/40 surgem diversas instituições culturais: o Serviço Nacional de Teatro (SNT), o Instituto Nacional do Livro (INL), o Instituto Nacional do Cinema Educativo (INCE), o Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) etc” (Barbalho, 2007, p. 5).

O período de pós-guerra encontrou o Brasil num acelerado processo de produção industrial e desenvolvimento urbano, com a consolidação dos meios de comunicação de massa através da disseminação do rádio e implantação da televisão (1950). Nesse período observam-se mudanças nas formas de consumo, notabilizadas pelo crescimento de uma classe média urbana e de uma classe operária já estabelecida (Calabre, 2009).

Com o fim do regime ditatorial em 1945, o contexto político da relação que existia entre o Estado e o povo até aquele período foi substancialmente alterado, com isso, a classe média procura organizar-se de forma independente, através da criação de partidos políticos e associações profissionais. Nesse período, além do populismo avançar rapidamente, os intelectuais puderam libertar-se dessa relação de dependência do poder (Castanho, 1987).

“Com poucas exceções tradicionalistas, a grande maioria dos intelectuais que nesse período se preocupam com a “realidade brasileira” busca a recuperação histórica do “nacional”, orientando-a para o desenvolvimento, não importa o quão amplo seja este conceito” (Castanho, 1987, p.56).

Entre 1945 e 1964 não se registra praticamente nenhuma ação de política cultural no Brasil, a não ser algumas intervenções pontuais, como a criação do MEC⁵² em 1953, a Campanha de Defesa do Folclore e a criação do ISEB⁵³, onde seus membros se dedicam a pesquisar e refletir sobre a realidade brasileira, causando um grande impacto no cenário nacional:

“(…) através da invenção de um imaginário que irá conformar o cenário político-cultural e influenciar governantes (Juscelino Kubitschek e Brasília são os exemplos imediatamente lembrados), criadores e sua obras intelectuais, científicas e artísticas, configurando parte relevante da cultura brasileira daqueles anos” (Rubim, 2008, p. 7).

De acordo com Toledo, apesar da diversidade do pensamento político de seus componentes, através dos debates, bastante disseminados, eles concordavam que seria possível formular um projeto ideológico comum para o país. Um projeto que possibilitasse a superação do atraso econômico e da alienação cultural ainda verificada. Defendiam que a finalidade da cultura popular era possibilitar a conscientização do povo e ser um importante elemento transformador. Por ser identificado como um braço da esquerda subversiva, ele foi extinto durante o período da ditadura militar que teve seu início em 1964 (Toledo, 2005).

O autor complementa: “No Brasil contemporâneo, o ISEB foi a instituição cultural que melhor simbolizou ou concretizou a noção (e a prática) do engajamento do intelectual na vida política e social de um país” (Toledo, 2005, p. 11).

Na visão isebiana, uma nação só se identifica pela apropriação de sua cultura, pois ao se identificar com ela, liberta-se de sua situação colonial. E essa libertação se verificará

⁵² Ministério da Educação e Cultura.

⁵³ Instituto Superior de Estudos Brasileiros – criado pelo Decreto n. 37608 em 1955, vinculado ao MEC. Em seu artigo 2 temos sua definição: “O Iseb tem por finalidade o estudo, o ensino e a divulgação das ciências sociais, notadamente da sociologia, da história, da economia e da política, especialmente para o fim de aplicar as categorias e os dados dessas ciências à análise e à compreensão crítica da realidade brasileira, visando à elaboração de instrumentos teóricos que permitam o incentivo e a promoção do desenvolvimento nacional”.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

somente com o advento de uma consciência nacional popular através da mediação simbólica por parte desses intelectuais entre o Estado e o povo (Castanho 1987).

O final da década de 1950 foi marcado por uma efervescência política, cujo mote era o combate às desigualdades sociais, e por movimentos que preconizavam uma politização das artes como uma renovação estética, protagonizados pelo Centro Popular de Cultura (CPC), vinculado à União Nacional dos Estudantes (UNE). Ambos se propunham a lutar contra o subdesenvolvimento e a influência do imperialismo americano.

É também neste período, com a expansão da indústria cultural através da massificação da grande mídia – cinema, rádio e televisão – que se observa o começo de uma manipulação mais eficaz da opinião pública.

De um lado estava estabelecida a cultura popular, com o rádio e a televisão mudando o cotidiano das pessoas, alienadas de todo esse movimento de ruptura protagonizado pelos estudantes. Por outro lado, a bossa nova⁵⁴, a poesia concreta⁵⁵, o teatro Arena⁵⁶ e o Oficina⁵⁷, assim como o cinema novo⁵⁸ foram os resultados mais marcantes desses movimentos que passaram ser a maneira como esses artistas se expressavam contra o regime militar (Calabre, 2007) e (Rubim, 2008).

Contra essa alienação induzida pela dominação sobre as classes populares, Castanho tece sua análise:

“Por cultura popular o que se entendeu, quer como “movimento”, quer como “instrumento de luta política”, foi a “crítica não apenas da maneira como se pensava ‘folclórica’, ‘ingênua’ a cultura do povo brasileiro, mas também e principalmente os usos políticos de dominação e alienação da consciência das classes populares, através de símbolos e dos aparelhos de produção e reprodução

⁵⁴ A bossa nova foi um movimento musical brasileiro surgido no final da década de 1950 no Rio de Janeiro. Tornou-se um dos gêneros musicais brasileiros mais conhecidos em todo o mundo, especialmente associado a João Gilberto, Vinícius de Moraes, Antonio Carlos Jobim.

⁵⁵ Poesia concreta foi um tipo de poesia experimental ou vanguardista, basicamente visual, buscando a superação do verso como unidade rítmico-formal. Surgiu na década de 1950 no Brasil e na Suíça.

⁵⁶ O Teatro de Arena de São Paulo foi um dos mais importantes grupos teatrais brasileiros das décadas de 50 e 60.

⁵⁷ O Teatro Oficina de São Paulo foi fundado em 1958 por um grupo de alunos da Escola de Direito do Largo de São Francisco, na cidade de São Paulo.

⁵⁸ Cinema Novo foi um movimento cinematográfico brasileiro, influenciado pelo Neo-realismo italiano e pela "Nouvelle Vague" francesa, com reputação internacional. Surge em circunstâncias idênticas ao do movimento homônimo português, também referido como Novo Cinema.

de uma ‘cultura brasileira’, ela mesma colonizada, depois internamente colonialista” (Castanho, 1987, p.71).

Em 23 de outubro de 1961, durante o curto período do governo Jânio Quadros, sob a justificativa da criação de um órgão de orientação da política cultural, foi criado pelo Decreto n.50.293 o Conselho Nacional de Cultura, que respondia diretamente à Presidência da República, sem fazer nenhuma referência ao decreto de 1938. Neste caso fica evidente a intenção de um maior controle sobre as políticas públicas na área cultural (Calabre, 2007).

Durante o regime militar, período que se iniciou em 1964, caracterizando mais uma vez, o Estado Autoritário e o vínculo entre as políticas culturais e o regime, também vimos a triste constatação da descontinuidade do que havia sido criado ou implantado anteriormente.

“Os militares reprimiram, censuraram, perseguiram, prenderam, assassinaram, exilaram a cultura, os intelectuais, os artistas, os cientistas e os criadores populares, mas, ao mesmo tempo, constituíram uma agenda de "realizações" nada desprezível para a (re) configuração da cultura no Brasil” (Rubim, 2008, p. 8).

O regime militar⁵⁹, de acordo com (Rubim, 2008), pode ser dividido em três fases. Na primeira, de 1964 a 1968, podemos dizer que o sistema está se firmando, através de atos de repressão, mas ainda conseguimos perceber um movimento cultural, notadamente de esquerda, restrito à classe média. Neste período vemos o aparelhamento das telecomunicações que estão sob o rígido controle do regime. Em 1966 é instituído o Conselho Federal de Cultura.

O segundo período seria de 1968 até 1974 e se notabiliza por ser a época mais violenta da ditadura militar. É o período de total repressão a qualquer forma de cultura que esteja fora dos preceitos ideológicos do Estado, preceitos estes que são disseminados através da cultura de massa de caráter unificador, pelos meios de comunicação tecnicamente sofisticados e que se mantém à disposição do regime.

O terceiro momento inicia-se após a derrota do governo nas eleições legislativas de 1974, terminando em 1985, ao final do regime. Encontramos nesse período o que podemos

⁵⁹ No presente trabalho procuraremos analisar somente a relação entre o governo e a área cultural, deixando outros aspectos de lado, pois, embora relevantes, não se enquadram nos nossos objetivos.

chamar de uma lenta abertura com idas e vindas no decorrer deste processo. Vemos a criação de várias instituições na área cultural e pela primeira vez a existência de um Plano Nacional de Cultura em 1975. Nesse período, observa-se o interesse em participar das dinâmicas do contexto internacional através dos encontros realizados pela UNESCO sobre políticas culturais, renovando e arejando, dentro de certos limites, o contexto nacional de cultura.

Diferentemente do que ocorreu na ditadura Vargas, a preocupação das elites dirigentes não era a de criar uma nação, mas afiançar a sua integração.

Neste período, a ação cultural centrada na sociedade civil será duramente reprimida, reconduzindo o Estado na direção e condução das relações sociais no país.

A cultura passa a ter um caráter funcional para o Estado Autoritário que vê nela o mecanismo para se obter o consenso social, isto é, ela deve desempenhar eficazmente a função de integrar a nação, sob sua tutela. Com esse posicionamento, o Estado demonstra que não se posiciona contra a cultura, mas sim objetiva mantê-la sob controle, isto é, domesticando o seu caráter crítico.

“Uma das características do Estado Autoritário é o integracionismo. Contra a dispersão, a divergência, o fracionamento e a pluralidade, o pensamento e a prática do autoritarismo procuram a unidade, a coesão, a convergência e a integração.(...) À autoridade aborrece a multiplicidade que lhe escapa das mãos. Ela necessita do todo para se exercer por completo” (Castanho, 1987, p.99).

Corroborando sua posição integracionista, o governo estimula a produção e o consumo do que podemos intitular de uma cultura de massa, procurando com essa atitude consolidar sua política de unificação nacional ao mesmo tempo em que restringe as manifestações de uma cultura popular, mais engajada e representativa da diversidade cultural do país. O regime se vale da cultura para atingir um de seus objetivos, mas impõe restrições às áreas culturais que se posicionam contrariamente às suas idéias.

Constatamos em Castanho que:

“O que o Estado faz, sob a denominação de “estímulo à cultura” é incentivar a produção e distribuição de um produto qualitativamente diverso daquele que, nas universidades e nos sindicatos, nos centros populares de cultura e movimentos de educação popular, nos cursos do ISEB e nas cartilhas de Paulo Freire e nas comunidades rurais, nos círculos operários, nas reuniões estudantis, antes se

entendia por cultura. Trata-se agora de um produto, despidido de potencial crítico...” (Castanho, 1987, p.102).

Analisando a literatura, elencamos algumas razões pelas quais o regime se apóia firmemente na cultura. Segundo Barbalho, o governo dentro da sua ideologia de Segurança Nacional via a cultura como um forte fator de integração nacional. Via no incentivo à cultura de massa, a possibilidade de neutralização da produção crítica do meio intelectual. Essas razões mostram a necessidade dos militares de legitimar o governo, utilizando-se não só da coerção, mas também da consonância em torno do que defendia. A necessidade de um ordenamento de toda a sociedade, via a cultura como um guardião da identidade nacional, capaz de garantir a unidade dentro dos parâmetros preconizados por eles (Barbalho, 1999).

Neste ponto, fazemos um pequeno aparte para nos atermos um pouco em relação ao uso da cultura como legitimadora do Estado-Nação. Em seu texto, Rubim, Rubim & Vieira analisam a necessidade de legitimação dos governos que usavam até a modernidade a religião como seu legitimador. Com o declínio da religiosidade no último século, a cultura passou a ser usada por esses governos como fonte fidedigna de legitimação de suas políticas. A necessidade da valorização da nacionalidade, como ponte de unificação e integração da nação, encontra na cultura o respaldo que faltava para a construção dessa hegemonia (Rubim, A.A.C., Rubim, I.O & Vieira, M.P. 2005).

A noção de integração, embora com objetivos diferentes, torna-se como uma ponte entre o regime militar e a indústria cultural brasileira. A década de 1970 é marcada por um grande crescimento da indústria cultural que segue os passos do crescimento econômico do país, permitindo, assim, a modernização da estrutura do Estado com grandes investimentos, principalmente nas telecomunicações, buscando não só a integração de todo o território nacional, como mantê-lo sob controle através da censura e da repressão política.

“Ambos os setores vêm vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado. O discurso dos grandes empreendedores da comunicação associa sempre a integração nacional ao desenvolvimento do mercado, ou seja, o conflito, quando ocorre, quase nunca é por questões políticas, mas por motivos econômicos. Acatar a censura, dentro de certos limites, é o preço pago pela iniciativa privada para atuar no mercado cada vez mais promissor dos bens simbólicos. A indústria cultural adquire a possibilidade de equacionar uma identidade nacional reinterpretando-a em termos mercadológicos: a idéia de “nação integrada” passa a representar a

interligação dos consumidores potenciais espalhados pelo território nacional”
(Grumam, 2008, p. 8).

Nesse período o governo atinge seu ponto alto na busca de alcançar seu objetivo que era o de adequar uma ação cultural às suas pretensões políticas. Em 1975, ocorre o lançamento da Política Nacional de Cultura (PNC), que foi o primeiro plano de ação governamental no país a abordar os princípios que vão nortear a política cultural. No documento elaborado, vemos uma noção de cultura ainda homogeneizadora, pois ao mesmo tempo em que estimula a criatividade e a diversidade cultural regional, essas devem ter como resultado a unidade nacional como uma identidade única:

“Cultura não é apenas acumulação de conhecimentos ou acréscimo de saber, mas a plenitude da vida humana no seu meio. Deseja-se preservar a sua identidade e originalidade fundadas nos genuínos valores histórico-sociais e espirituais, donde decorre a feição peculiar do homem brasileiro: democrata por formação e espírito cristão, amante da liberdade e da autonomia. [...] Compreende-se como cultura brasileira aquela criada, ou resultante da aculturação, partilhada e difundida pela comunidade nacional. O que chamamos de cultura brasileira é produto do relacionamento entre os grupos humanos que se encontraram no Brasil provenientes de diversas origens. Decorre do sincretismo verificado e do surgimento, como criatividade cultural, de diferentes manifestações que hoje podemos identificar como caracteristicamente brasileiras, traduzindo-se num sentido que, embora nacional, tem peculiaridades regionais PNC (Reis, 2008, p.101)⁶⁰.

A maneira que os ideólogos encontraram de viabilizar e concretizar suas ações de unificação da política cultural foi a de promover encontros nacionais onde participavam os Secretários Estaduais de Cultura de todo o país. Com esses encontros, procuravam fortalecer o conceito de que a cultura seria homogênea em sua essência, mas diversificada pelas contribuições recebidas de todas as regiões do país, por isso, em constante transformação mas, ao mesmo tempo, fiel e leal ao passado (Barbalho, 2007).

Com a abertura política que começou a se delinear, promoveram-se novos formatos organizacionais no campo das políticas culturais, como a institucionalização dos Fóruns Nacionais dos Secretários de Cultura, a criação da FUNARTE⁶¹, como um organismo executor, com o objetivo de estimular as atividades culturais em todo o território nacional, através de financiamento de projetos na área cultural, entre outros.

⁶⁰ Política Nacional de Cultura. Ministério da Educação e Cultura. Brasília, 1975 p. 8 e 16

⁶¹ FUNARTE – Fundação Nacional de Artes

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

A figura de Aluísio Magalhães no espectro cultural, devido ao seu dinamismo e criatividade, veio dar um fôlego novo no trato com alguns setores do governo militar. Apesar de sua curta atuação na área cultural, devido à sua morte prematura, criou ou alterou organismos como: Centro Nacional de Referência Cultural (1975); IPHAN (1979); SPHAN e Pró-Memória (1979), Secretaria de Cultura do MEC (1981). Também tivemos a criação do Ministério da Cultura (1985) e a implantação de Leis de incentivo às manifestações culturais, como alternativas ao financiamento estatal direto (Rubim, 2008), (Calabre, 2010).

Embora já se delineie um declínio da força da ditadura sobre as decisões e instituições criadas nesse período, ainda se percebe uma linha de conduta moldada pelos parâmetros do regime:

“Outra vez mais, reafirma-se a problemática tradição, com a conexão entre autoritarismo e políticas culturais. A ditadura realiza a transição para a cultura midiática, assentada em padrões de mercado, sem nenhuma interação com as políticas de cultura do Estado. Em suma: institui-se um fosso entre políticas culturais nacionais e o circuito cultural agora dominante no país”(Rubim, 2008, p.10).

Mais uma vez observamos a falta de continuidade e instabilidade nas instituições criadas, devido principalmente à falta de continuidade administrativa e à ausência de políticas permanentes entre outras:

“O governo Vargas cria instituições, mas destrói experiências políticas e culturais relevantes como a de Mário de Andrade no Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo (1935-1938). A ditadura militar fecha em 1964 o ISEB; os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes e o Movimento de Cultura Popular. Isto apenas para citar alguns momentos dramáticos” (Rubim, 2008 p.11).

Com o governo Sarney (1985-1990) inaugurou-se o período de implantação de leis de incentivo fiscal – Lei Sarney⁶², onde o Estado abdicava do financiamento direto das ações culturais em nome do setor privado com o abatimento de parte dos impostos devidos por este. Em contra partida, o setor privado investiria seus próprios recursos na produção e promoção de atividades culturais o que, para Barbalho, significava: “A idéia não é apenas a de estabelecer incentivos à cultura, mas, principalmente, de introduzi-la na esfera da

⁶² **Lei 7505/86** O Presidente da República: Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei: **Art. 1º.** O contribuinte do imposto de renda poderá abater da renda bruta, ou deduzir como despesa operacional, o valor das doações, patrocínios e investimentos inclusive despesas e contribuições necessárias à sua efetivação, realizada através ou a favor de pessoa jurídica de natureza cultural, com ou sem fins lucrativos, cadastrada no Ministério da Cultura, na forma desta Lei.

produção e do mercado da sociedade industrial; de criar um mercado nacional de artes” (Barbalho, 2007, p.9).

Na verdade, essa mudança era apenas aparente, pois esse dinheiro obtido pela renúncia fiscal nada mais era do que o dinheiro público direcionado para o financiamento das ações culturais. Apesar dessa situação, o poder de decisão era deslocado do Estado para o mercado que aparentemente financiava os projetos culturais. Em outras palavras, era o mercado quem direcionava e conduzia as políticas culturais, pois o Estado se encontrava praticamente paralisado, sem recursos próprios que pudesse investir (Rubim, 2008).

Ao assumir o governo federal em 1990, Fernando Collor extinguiu várias das instituições ligadas à cultura, inclusive o próprio Ministério da Cultura, transformando-o numa secretaria. A lei Sarney também foi extinta. Este pode ser classificado como um período de ruptura com os mecanismos instituídos até então, trazendo sérias consequências para todo o panorama cultural nacional.

Em 1991 em substituição à Lei Sarney, foi sancionada outra lei de incentivo fiscal, denominada de Lei Rouanet⁶³, ampliada posteriormente pela Lei nº 9.323, de 1996, que aumentou o limite de investimento para 5%.

Os projetos e ações na área da cultura voltaram a depender e obedecer aos ditames da iniciativa privada, embora fossem financiados pelo dinheiro público, sem a participação do Estado em seu direcionamento:

“A lógica das leis de incentivo torna-se componente vital do financiamento à cultura no Brasil. Esta nova lógica de financiamento - que privilegia o mercado, ainda que utilizando quase sempre dinheiro público - se expandiu para estados e municípios e para outras leis nacionais, a exemplo da Lei do Audiovisual (Governo Itamar Franco), a qual ampliou ainda mais a renúncia fiscal. (...) Com ela e com as posteriores mudanças da lei Rouanet, cada vez mais o recurso utilizado é quase integralmente público, ainda que o poder de decisão sobre ele seja da iniciativa privada. A predominância desta lógica de financiamento corrói o poder de intervenção do Estado nas políticas culturais e potencializa a

⁶³ A Lei nº 8.313, de 1991, mais conhecida como Lei Rouanet, instituiu o Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac), que canaliza recursos para o desenvolvimento do setor cultural, com as finalidades de: estimular a produção, a distribuição e o acesso aos produtos culturais (CDs, DVDs, espetáculos musicais, teatrais, de dança, filmes e outras produções na área audiovisual, exposições, livros nas áreas de ciências humanas, artes, jornais, revistas, cursos e oficinas na área cultural etc.); proteger e conservar o patrimônio histórico e artístico; e estimular a difusão da cultura brasileira e a diversidade regional e étnico-cultural. (Bolaño, Golin, Brittos, & Mota, 2010, p. 14)

intervenção do mercado, sem, entretanto, a contrapartida do uso de recursos privados” (Rubim, 2008, p.12-13).

Os governos subseqüentes – Itamar Franco (1992-1995) e os dois governos Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) – mantiveram a mesma conduta de intervenção mínima do Estado no direcionamento das Políticas Culturais, deixando essa função a cargo da política de incentivo fiscal. Com isso a Cultura permaneceu submetida à lógica do mercado.

Em 1995, o Ministro Francisco Weffort do então recriado Ministério da Cultura, inseriu o agente captador de recursos, isto é, o intermediário entre o artista e o empresário, potencial incentivador, criando a figura do marketing cultural.

“A nova versão da lei reforçou o movimento de transferência para o mercado de uma parcela crescente da responsabilidade sobre a política cultural do país. Por um lado, o Estado abdica de determinar onde investir o dinheiro, o que deveria ocorrer dentro de um planejamento em longo prazo. Por outro, a escolha de qual projeto cultural deva receber o mecenato custeado pelo dinheiro público fica nas mãos dos empresários” (Barbalho, 2007, p. 10).

A prática da política de incentivos fiscais para o financiamento da cultura é uma prática comum a vários países desde a década de 80 e não seria diferente aqui no Brasil, impulsionada pela crise econômica. A França é um dos poucos países que continuam mantendo a tradição da presença cerrada do Estado em todas as atividades culturais (Botelho, 2001).

Mas, aqui, cada vez mais se confunde leis de incentivo fiscal com políticas culturais, nos mostrando a incapacidade dos governos democráticos de operarem na área cultural.

Moisés⁶⁴ chega à seguinte conclusão: “... o grande desafio da época contemporânea, na área da cultura, que é inverter a tendência histórica brasileira, segundo a qual os grandes avanços institucionais do setor fizeram-se em períodos autoritários” (Rubim, 2008 ,p. 13).

⁶⁴ MOISÉS, José Álvaro. Estrutura institucional do setor cultural no Brasil. In: MOISÉS, José Álvaro e outros. Cultura e democracia. Volume I. Rio de Janeiro, Edições Fundação Nacional de Cultura, 2001

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Infelizmente nos governos Itamar Franco⁶⁵ (1992-1995) e Fernando Henrique Cardoso (1995-2002) pode-se constatar a tendência de retração do Estado em vários segmentos, inclusive na área cultural, na qual, com a ampliação do teto da renúncia fiscal e o percentual de isenção, se procurou atrair mais e mais o mercado privado, como mecenas das ações culturais no país. Estes têm a tendência de escolher os projetos que tenham um forte apelo comercial, isto é, aqueles que possibilitem a utilização do marketing cultural pela empresa que se propõe a patrociná-lo.

O consultor e especialista em patrocínio Yacoff Sarkovas faz uma crítica contundente à política de incentivos fiscais pela forma como ela foi e continua sendo conduzida. Para ele esse sistema se mostra perdulário, pois cria uma cadeia intermediária desnecessária, altamente especializada, entre o produtor cultural e o patrocinador. E se mostra injusta porque não há uma relação entre o dinheiro público e o interesse público. Os critérios de escolha passam a ser subjetivos e por vezes tendenciosos. Em outros países e em outras áreas, existem critérios que podem medir a competência, o mérito técnico e a estratégia de política pública envolvida na ação cultural que pleiteia por um patrocínio. No Brasil ainda não temos uma estratégia pública para definir, por exemplo, os critérios para a inclusão cultural ou a democratização do acesso à cultura. Estes e outros questionamentos, somente o poder público pode dar conta, juntamente com uma sociedade organizada e participativa (Sarkovas, 2006).

Para Rubim ainda hoje encontramos autoritarismos nas decisões culturais quando se descrimina a cultura popular, ou quase se aniquila a cultura indígena, ou pouco valor se dá à cultura afro-brasileira. Pouca coisa foi feita em termos de política cultural para se reverter essa situação.

Complementa:

“O descompasso entre estas modalidades de cultura vivenciadas pela população brasileira – ainda que com todos os seus problemas de padronização e submissão à lógica mercantil das indústrias culturais – e o universo atendido pela intervenção do Ministério da Cultura, por certo, é um dos mais gritantes contrastes das políticas culturais do estado brasileiro. Ele denota elitismo e autoritarismo” (Rubim, 2008, p.17).

⁶⁵ Eleito Vice-presidente da República em 1990, assumiu a presidência da República em 29.12.1992 empossado formalmente, pelo Congresso Nacional em razão da vacância do cargo de Presidente da República, em sessão conjunta do Congresso Nacional

Na gestão do Ministro Gilberto Gil⁶⁶ à frente do Ministério da Cultura no governo do presidente Luis Inácio Lula da Silva, foram retomados alguns pontos conflitantes e que geraram muitas críticas dos setores culturais nos últimos anos, principalmente em relação as leis de incentivo fiscal. Na publicação “Coleção Cadernos de Políticas Culturais”⁶⁷ no segundo volume, o ministério procura analisar e explicar o quadro das políticas culturais no Brasil, a questão dos incentivos fiscais e as proposições para um planejamento de elaboração das políticas públicas na área cultural.

De uma maneira embora sucinta, é oportuno analisar alguns pontos deste documento que conquanto ainda não tenhamos subsídios para uma análise dos resultados do que foi colocado em prática, nos permite fazer algumas abordagens. Esta publicação procurou abordar o conceito de cultura a partir de um recorte:

“Nesse sentido, e para não fazer opções a respeito de qual conceito utilizar para ordenar hierarquizar as políticas, optou-se sempre que possível por evitar discutir os desdobramentos institucionais que derivariam da escolha de um ou outro conceito. A escolha implicou deixar explícitos certos tipos ideais (sentido antropológico, político, belas-artes, econômico da cultura) que seriam tomados como escolhas disponíveis ou simplesmente dimensões do esquema conceitual que classifica e organiza a política. Cada conceito-tipo pode se constituir em referência para conjuntos de ações”
(Silva, 2007, p. 13).

Partindo desse princípio e procurando explicar a linha de ação do ministério em relação a sua postura quanto ao papel do Estado frente à condução das políticas culturais, fala da tendência atual em outros países onde a intervenção atua em diversos graus. Nesse aspecto, pondera que ao setor público não cabe produzir ou dirigir a cultura, mas fomentar a sua produção, a sua distribuição e o seu consumo, democratizando e proporcionando acesso à produção cultural, embora em diversas circunstâncias, o órgão tenha agido como um executor (Silva, 2007).

Ainda nessa publicação, o Ministério da Cultura se propõe a expor suas metas e desafios em relação à área cultural:

“consolidação de um sistema de financiamento nacional e aumento de recursos financeiros para a cultura, discutem-se novos critérios na utilização dos mecanismos presentes no Programa Nacional de Apoio à Cultura (Pronac) (...) a

⁶⁶ Esteve à frente do Ministério da Cultura de 01 de janeiro de 2003 a 30 de julho de 2008.

⁶⁷ Silva, Frederico A. Barbosa da - Coleção Cadernos de Políticas Culturais - Volume 2: Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise.

definição dos novos papéis para os agentes públicos com a revisão da função do Estado na área e a criação de um sistema efetivamente nacional de cultura por meio do fortalecimento dos instrumentos políticos e das instituições federais de política cultural. (...) Outro desafio do Ministério da Cultura, que talvez preceda logicamente os outros dois, consiste em explicar para a sociedade e para os demais agentes públicos e econômicos o âmbito de atuação das políticas culturais e seus objetos de intervenção” (Silva, 2007, p.49-50).

Afirma que este governo pretender discutir, a partir da ampliação do conceito de cultura a forma de atuação deste na elaboração e intervenção:

“No governo Lula, os conceitos de cultura estão sendo revisados para estabilizar os objetos de intervenção pública recobertos pelo termo. O governo procura elevar a cultura à mesma categoria de intervenção da educação, da saúde ou das indústrias estratégicas, como a automobilística, de materiais elétricos ou têxtil. De fato, os conteúdos do conceito de cultura, bem como suas premissas políticas e econômicas e os problemas que pretende resolver ou priorizar são determinados socialmente a cada momento histórico. Procura-se também dar ênfase às interfaces dos diversos níveis do conceito, justificando reformas do Ministério da Cultura que lhe permitam interferir de forma sistêmica no fomento à produção e às atividades que não têm a proteção do mercado, e também nas áreas industriais e de importância econômica significativa para os diversos agentes. áreas recobertas pela noção de cultura” (Silva, 2007, p. 51).

Apoiando-se no conceito antropológico de cultura, esse documento insere o conceito de inclusão cultural:

“... a cultura é sintoma da sociedade. Desigualmente distribuída e desigualmente valorizada em suas manifestações, indicia desigualdades sociais mais gerais – e as reproduz. A sociedade brasileira se constitui em sua própria obra nessa área, pois são muitos os que não têm acesso aos instrumentos de produção e aos produtos culturais. A cultura é, além de espaço da fruição estética do bom gosto, espaço de exercício da vontade e de ampliação das capacidades individuais e sociais. Permite também a realização da cidadania e reforça a auto-estima e o sentimento de pertencimento, o que inclui dimensão econômica e possibilidades de inclusão social” (Silva, 2007, p.53).

Destaca, ainda, seu importante papel de condutor das políticas públicas na área cultural evitando a padronização da cultura e fomentando a democratização cultural, permitindo que as diferentes manifestações possam ser devidamente valorizadas.

“Assim, as leis que regulam o mercado de arte, como as de propriedade intelectual e artística e de proteção patrimonial, são importantes, bem como são importantes as intervenções das instituições públicas nacionais e locais que valorizem e dinamizem a rica variedade e pluralidade da produção, pois permitem que um sem-número de produções culturais se desenvolva e ganhe visibilidade nos espaços consagrados. Dessa forma, as intervenções do poder

público retomam a questão da preservação da autonomia do campo artístico e da democratização da cultura” (Silva, 2007, p. 55).

Para realizar o seu planejamento, o Ministério da Cultura pretende realizar uma gestão compartilhada e participativa, dentro dos princípios orientadores do Plano Plurianual (PPA). Este plano tem como estratégia de ação a organização e a implementação de programas por desafios – dentro de idéia de transversalidade e de intersetorialidade. Com isso, o MinC passaria a atuar em conjunto, do ponto de vista metodológico, com outros ministérios: da Educação, do Turismo, do Meio Ambiente, do Trabalho, dos Esportes, da Integração Nacional e das Relações Exteriores. Além de outras instituições públicas como as empresas estatais. Dentre suas ações, destacamos o Plano Nacional de Museus que, através de ações integradas, visa a propiciar uma ampla política de capacitação de recursos humanos (Silva, 2007).

Com este documento, o Ministério da Cultura procura mostrar sua preocupação não só com a criação de políticas culturais como também com a sua institucionalização que permita instrumentalizar as ações que precisam ser sistemáticas e sistematizadas para os diversos segmentos da produção cultural.

Por outro lado, sabe-se o quão difícil é articular todas essas medidas, principalmente quando se pretende abarcar um amplo contingente de proposições. Quando uma política cultural tem em sua concepção a definição de que “cultura é tudo” encontra, por certo, dificuldades em captar e aplicar a amplitude que essa definição traz em si em mecanismos eficazes que venham a viabilizar suas ações.

Mas, é importante salientar que embora vejamos certa dificuldade em colocar em prática um plano de tamanha abrangência, também vemos um lado bastante positivo que é o de se colocar em pauta a preocupação com a necessidade de um planejamento na área cultural, com uma abertura à outras instâncias do poder público, dos fomentadores culturais e, principalmente, da sociedade.

Neste sentido, em 2003, foi criada a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural, ligada ao Ministério da Cultura. Seu objetivo era o de iniciar o diálogo para a construção de uma política pública voltada à diversidade e às minorias existentes e firmar a participação do Estado brasileiro na promoção e proteção da diversidade cultural.

Segundo Barros:

“Os primeiros quatro anos de existência serviram para buscar a concretização de três ordens de atividades políticas e estratégicas:

- a participação do Estado brasileiro no debate internacional sobre a diversidade cultural, de maneira mais explícita e direta;
- o debate com instituições e ONGs sobre a diversidade cultural no contexto da cultura brasileira; e
- a construção de políticas específicas voltadas às diversas formas de expressão dessa diversidade” (Barros, 2009, p.52).

Além do reconhecimento da diversidade cultural e de respeitá-la como parte integrante do patrimônio cultural e da sociedade, o grande desafio é como instituir a pluralidade como princípio e prática de inclusão. Pois em nossa sociedade onde a diversidade é cada vez mais presente é imprescindível garantir a sua coexistência harmoniosa.

Complementando, Barros afirma que:

“Em nossas sociedades cada vez mais diversificadas, torna-se indispensável garantir uma interação harmoniosa entre pessoas e grupos com identidades culturais a um só tempo plurais, variadas e dinâmicas, assim como sua vontade de conviver. As políticas que favoreçam a inclusão e a participação de todos os cidadãos garantem a coesão social, a vitalidade da sociedade civil e a paz” (Barros, , 2008, p. 53).

A integração de todas as instâncias governamentais (federal, estadual e municipal) juntamente com a iniciativa privada e a sociedade, é ponto fundamental para que se reelabore uma verdadeira política cultural para o Brasil. Segundo análise de Botelho, essas políticas culturais têm mais chance de se tornarem viáveis quando fomentadas e aplicadas pela instância municipal de governo que, pela lógica, por estarem mais próximos – do viver e do fazer cotidianos - conseguem atingir mais facilmente seus objetivos, sendo a qualidade de vida da população um deles (Botelho, 2001).

O Estado deve acompanhar como estão sendo utilizados os incentivos fiscais no patrocínio de ações culturais para que não se financie projetos sem continuidade e que não tenham o interesse social como meta principal. Em relação ao Brasil, através da criação de legislação⁶⁸ específica, o poder público e órgãos ligados aos setores culturais procuram

⁶⁸ 1- Constituição da República Federativa do Brasil de 1988. Disponível em http://www.senado.gov.br/legislacao/const/con1988/CON1988_05.10.1988/CON1988.pdf

fiscalizar a aplicação e o cumprimento de leis criadas que visam garantir, entre outras coisas, o respeito a diversidade cultural e a inclusão social. Com a criação de programas inclusivos das pessoas portadoras de deficiência, as instituições museológicas de uma maneira geral vêm procurando se adequar as necessidades de um público já bastante participativo e que começa a se conscientizar de sua importância neste contexto. Através de Declarações e Convenções, as organizações internacionais⁶⁹ como a ONU e UNESCO procuram incentivar e garantir a inclusão e a diversidade cultural. Cabe ao ICOM normalizar as ações museológicas com a finalidade de incentivar e promover ações inclusivas que permitam um acesso amplo a todas as pessoas, tornando a inclusão um passaporte com visto permanente ao bem cultural.

A partir de 1998, quando a UNESCO escolheu como tema da Conferência em Estocolmo, a diversidade cultural, surgiram, já ali, algumas iniciativas como a Declaração Universal pela Diversidade Cultural. Também, dessa mesma conferência, nasceram a Rede Internacional pelas Políticas Culturais – grupo de ministros da cultura de vários países que se reúnem periodicamente para tratarem de temas internacionais relativos às políticas culturais e a Rede Internacional pela Diversidade Cultural formada pela união de esforços da sociedade civil (Brant, 2005).

2- LEI Nº 7.853, DE 24 DE OUTUBRO DE 1989. Dispõe sobre o apoio às pessoas portadoras de deficiência, sua integração social (**Anexo I**)

3- LEI Nº 10.098 - DE 19 DE DEZEMBRO DE 2000 - Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências. (**Anexo II**)

4- PROJETO DE LEI nº 6722/2010 Institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura – Procultura - Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura - Procultura, com a finalidade de mobilizar e aplicar recursos para apoiar projetos culturais que concretizem os princípios da Constituição, em especial os dos arts. 215 e 216 (**Anexo III**)

5- NORMA BRASILEIRA ABNT NBR 9050- Segunda edição 31.05.2004 - Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos . Disponível em <http://www.mpdft.gov.br/sicorde/NBR9050-31052004.pdf>

6- Estado de São Paulo: LEI Nº 11.263, DE 12 DE NOVEMBRO DE 2002 - Estabelece normas e critérios para a acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida (**Anexo IV**)

7- IPHAN- Instrução Normativa nº 1 de 25 de Novembro de 2003 Dispõe sobre a acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, e outras categorias (**Anexo V**)

⁶⁹ 1- Declaração dos direitos das pessoas com deficiência - Resolução aprovada pela Assembleia Geral da ONU em 09/12/75 (**Anexo VI**)

2- Declaração de Salamanca sobre Princípios, Políticas e Práticas na Área das Necessidades Educativas Especiais – ONU, 1994 (**Anexo VII**)

3- Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais – UNESCO, 2005 (**Anexo VIII**)

A linha que orienta o debate internacional, na atualidade, concernente ao tema das políticas culturais alude a uma reivindicação por parte dos setores intimamente ligados a ela – artistas, produtores, os intelectuais, os museus etc. Essa reivindicação é a de uma atuação estatal mais incisiva na tarefa de regular e direcionar a ação do mercado (Rubim, Rubim & Vieira, 2005).

A ação cultural de interesse social, segundo Brant:

“não é fruto de uma demanda comercial. Sua função transcende a necessidade de gerar lucros: a cultura é fundamental para o desenvolvimento global - social e econômico - de um país. A sugestão é que esta face não comercial da cultura fosse gerida obrigatoriamente por organizações sem fins lucrativos (as únicas a fazer jus às leis de incentivo), que estariam sujeitas às normas de gestão social impostas pelo governo e seriam responsáveis por boa parte da produção cinematográfica e também manifestações folclóricas, teatrais e de literatura não comerciais necessárias ao desenvolvimento da sociedade brasileira” (Brant, p. 27).

A importância de se intensificar as políticas culturais relativas aos museus que com seu papel relevante como vetor da inclusão cultural, tem aumentada a sua responsabilidade social no gerenciamento dessas dinâmicas. A implementação da capacitação de seus profissionais, assim como a adequação de seu mobiliário técnico para a preservação do patrimônio e melhoria das condições de acessibilidade a partir do patrocínio público através de empresas estatais, tem sido um grande alento para a adequação desses espaços. É necessário não perder de vista a importância da inclusão de públicos especiais nas ações inclusivas do museu.

Segundo dados do IBGE⁷⁰, o Censo Demográfico de 2000 demonstra que aproximadamente 24,6 milhões de pessoas no Brasil, ou seja, 14,5% da população são portadoras de algum tipo de deficiência. É um número bastante expressivo dentro da população global, um público cada vez mais participativo e que tanto o poder público como a sociedade civil precisam estar conscientes de e sua inclusão em todas as áreas de atuação humana e aí abrangemos com destaque a área cultural. Projetos desenvolvidos pelos museus não podem ser ações isoladas e estanques, o apoio das políticas públicas na área de cultura é fundamental para a sua institucionalização e normalização, garantindo assim o

⁷⁰ IBGE- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística – Comunicação Social de 16 de setembro de 2005 – disponível em http://www.ibge.gov.br/home/presidencia/noticias/noticia_impressao.php?id_noticia=438

pleno acesso, a vivência e a experiência tão cara e necessária a todos os seres humanos, não importando a raça, a condição social, o credo e as condições físicas ou mentais.

É importante sempre manter em evidência a importância das políticas culturais voltadas para a inclusão do público com deficiência

Segundo Sarraf:

“Com base nas evidências estatísticas, sociais e culturais exemplificadas é possível afirmar que políticas culturais de acesso e inclusão de pessoas com deficiência são uma necessidade latente... Garantir estes direitos por meio da acessibilidade traz benefícios não apenas às pessoas com deficiência, mas também a toda diversidade de públicos do museu que deseja frequentar seus estabelecimentos, independente de suas condições permanentes ou temporárias” (Sarraf, 2008, p.46).

Capítulo 4

O Museu como vetor da Inclusão Cultural

O desafio, portanto, passa pela aceitação do diverso, dos múltiplos versos e dos múltiplos universos; pela compreensão da diversidade na unidade e da unidade na diversidade; e passa também por uma dimensão ética: sem querer reduzir o outro ao eu (e vice-versa) é importante perceber que o eu e o outro crescem no encontro e nas relações.
(Freyre, 1979)⁷¹

⁷¹ Freyre, G. Ciência do homem e museologia. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979. In: Chagas, M. Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. Cadernos de Sociomuseologia n. 13, 1998, p. 24.

Mudanças fizeram-se necessárias para se atender aos anseios crescentes da Museologia, que precisava se abrir, se renovar para ter um papel maior dentro da sociedade, onde seu objeto de estudo – o fato museal:

“seria mais do que a relação do Homem com sua realidade, seria, na verdade, sua relação com o seu Universo Patrimonial... possibilitar que a partir desta relação o patrimônio seja transformado em herança e esta, por sua vez, contribua para a necessária construção das identidades (individual e/ou coletiva)” (Bruno, 2001, p.7-8).

Os conceitos e as ações mudaram-se, o museu tornou-se mais participativo, procurou aproximar-se e atender às novas demandas de uma sociedade mais consciente do seu papel na preservação de um bem comum: a sua cultura. Os profissionais da área museológica compreenderam que somente abrir as portas museu não seria o suficiente para atrair aquele público que em toda a sua existência nunca foi incluído em suas ações, muito menos, como um de seus objetivos. Ele percebeu que precisava cativar, receber, acolher. Fazer o público, não importando o quão diverso ele fosse, interessar-se pelo seu discurso, pelo que ele tinha a oferecer.

Melhorar o atendimento atingindo, além dos objetivos quantitativos, os qualitativos, mostrando uma preocupação com o público no mesmo nível que a de conservar, de restaurar e de estudar os objetos sob sua guarda.

Os museus foram se adequando as novas necessidades que as transformações sociais lhe impuseram, procurando se abrir para permitir uma interlocução mais direta, mais participativa. Não importando se museus de coleções ou museus de novas tipologias, suas ações de salvaguarda foram se adequando, se associando às novas funções voltadas para a área educativa e social. Como consequência, os museus precisaram se ajustar às novas demandas não só organizacionais, como de formação de seus profissionais, além, é claro, de sua comunicação (Santos, 2009).

Os museus hoje estão mais politizados, pois perceberam serem eles próprios um elo entre o patrimônio e a comunidade.

“A busca de visibilidade, o estabelecimento de parcerias, a procura de mecenato e a preocupação por uma “nova” gestão caracteriza o museu virado para o exterior

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

e o nascimento de uma entidade comunicadora e interventiva. Esta mudança de paradigma reforça as competências de programação, marketing e comunicação que tornam o museu num pólo atractivo à sociedade em que o museu não tem razão de ser se não se abrir à comunidade, se não desenvolver acções direccionadas para diferentes públicos através de mediação que reelabore a informação, tornando-a acessível na forma de actividade lúdicas e oficinas” (Santos, 2009, p. 98).

Entre seus novos desafios o mais importante tem sido tornar-se acessível a todos, ampliando a sua capacidade de mediação nas transformações socioculturais para a edificação de uma sociedade realmente inclusiva. Exercitando valores como igualdade e respeito às diferenças, ajudando a construir uma sociedade mais justa, que se conheça através de sua herança e possa enriquecê-la com sua vivência.

Criar condições adequadas significa o museu concordar em se abrir para conhecer, para aceitar, para mudar e poder incluir o diferente e dar-lhe condições para que seu acesso às manifestações culturais seja igual a de todos. Esta situação também pode ser aplicada ao deficiente que traz em si uma diferença que lhe impõe uma condição de desvantagem em relação ao outro.

“Essa desvantagem poderá resultar de razões físicas, mentais ou sensoriais, de carácter transitório ou permanente, com grau de incapacidade limitativo da total autonomia do sujeito, levando a que necessite de condições especiais para que se sinta completamente integrado na comunidade em que se insere” (Neves⁷², 2006, p. 1).

Assim como a deficiência, outras formas de diferenciação marcam a exclusão social e que necessitam de uma abordagem especial.

Segundo Coelho:

“... público especial designa o público de cultura que apresenta qualquer tipo de deficiência, seja ela mental, física (auditiva, visual, motora) ou cultural, necessitando, por isso de um atendimento especial, com técnicas que permitam seu acesso físico e intelectual ao património cultural” (Coelho, 2004, p. 328).

⁷² Comunicação apresentada no Congresso de Turismo Cultural, Territórios e Identidade. Projecto de Investigação Identidade(s) e Diversidade(s). Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria. Leiria, 29-30 Outubro 2006

Quando falamos em exclusão social, embora seja um tema bastante usado em nossos dias, ele sempre permeou a existência humana ao longo de sua história. Por razões políticas, étnicas, econômicas ou sociais, a sociedade humana continuamente conviveu com situações excludentes, ou por desconhecimento, ou por falta de percepção, ou até por falta de sensibilidade em procurar e saber tratar com as diferenças.

“... o desconhecimento e a falta de percepção têm feito do homem autor ou vítima da exclusão social – sutil, velada ou explícita – ao longo de toda a história das sociedades humanas. E nem seria necessário um olhar tão perspicaz para constatar a sua presença e persistência ao longo de séculos, com múltiplas razões e aparências: - da exclusão racial à exclusão religiosa, motivando sangrentas e históricas batalhas; - da exclusão política à exclusão cultural, fazendo de ideologias, visões de mundo e até da língua, fatores de dominação de uns indivíduos sobre outros; - da exclusão dos economicamente menos favorecidos, em regimes político-econômicos por vezes cruéis, à exclusão de cidadãos com deficiências ou outras formas de desvantagem. Até mesmo o desenvolvimento científico e tecnológico, gerado em uma sociedade historicamente excludente, tem deixado sua cota de excluídos: milhares de cidadãos sem acesso ao conhecimento, à escola, ao trabalho, à arte, à cultura, à informação, aos serviços de saúde, aos produtos da ciência e tecnologia, à decisões que lhe dizem respeito, com profundos reflexos sobre as sociedades, sobretudo nos países menos desenvolvidos” (Ribeiro, 2007, p.1).

O termo exclusão social foi usado primeiramente na França nos anos de 1970 para se referir àquelas pessoas que estariam fora da proteção do seguro social do Estado. Nesse grupo foram colocados os “mental e fisicamente deficientes, pessoas suicidas, inválidos com idade avançada, crianças que sofreram algum tipo de abuso, usuários de substâncias químicas, delinquentes, famílias com problemas estruturais, pessoas socialmente marginalizadas e outros “desajustados” sociais”. Nas últimas décadas o termo Exclusão Social foi sendo aceito, pois contextualizava as relações entre os homens e, assim, substituiu o termo “pobreza” devido a este último ser mais limitado em sua definição. Seu uso foi estimulado por alguns países membros da União Européia (Sandell, 1998).

Com o decorrer dos anos, o conceito “exclusão social” foi sendo ampliado e utilizado em outras áreas significando a exclusão total ou parcial do indivíduo de qualquer um dos sistemas (social, econômico e cultural), Walker⁷³ em (Dodd & Sandell, 2001, p.9).

⁷³ Walker, A. C. (ed.) 1997 Britain Divided: The Growth of Social Exclusion in the 1980s and 1990s. Child Poverty Action Group, London

O que ocorre na realidade é a tendência a superposição destes três fatores, pois a exclusão em um deles pode levar ao agravamento de um ou dos outros dois. Devido a sua abrangência e as várias combinações possíveis destes fatores, pode-se chegar ao que se denomina privação múltipla (Aidar, 2002).

Que papel o museu poderia chamar para si no combate a exclusão social?

Esta é uma pergunta bastante complexa a que os museus tem sido confrontados. E o desenvolvimento de programas sócio-educativos permite uma abordagem multidisciplinar por parte dos museus que tem no seu patrimônio cultural ou natural o grande elemento provocador e estimulador da inclusão. Os museus, ao interpretarem como sinônimos a inclusão social e cultural assumem que seu papel vai muito além de preservar o patrimônio, se colocando como agentes ativos nessa transformação. Eles podem desempenhar um papel importante na geração das mudanças sociais cooperando e capacitando as pessoas para que elas próprias possam determinar seu lugar no mundo, educarem-se para desenvolverem os seus potenciais, e participarem plenamente na sociedade além de contribuir para transformá-la no futuro (The GLLAM Report, 2000).

No Brasil, assim como em outros países da América Latina, os Museus têm-se dedicado ao desenvolvimento de programas sócio-educativos com apoio dos governos através de políticas culturais que ajudam a disseminar e a garantir sua continuidade, assim como a aceitação e participação da sociedade.

Já se contabiliza algumas iniciativas da sociedade que com sua receptividade cobra um enfrentamento mais efetivo do problema, fazendo com que os museus procurem desenvolver ações mais eficientes e responsáveis:

“Nascidas, talvez, a partir do enfrentamento de graves e semelhantes problemas sociais, a sensibilidade, a experiência e, sobretudo, a responsabilidade com que a questão da inclusão social é tratada nos museus de muitos desses países é algo fantástico, que salta aos olhos de qualquer observador *“que tenha olhos para ver”*! (Ribeiro, 2007, p. 2).

Alguns museus ainda têm visto esta situação como sendo sinônimo apenas de aumentar o acesso aos seus serviços, aos grupos que estão sub-representados em seus perfis de visitantes. No entanto, existem alguns outros aspectos importantes para os museus.

Segundo Dodd (2002), temos museus que já adotam uma outra postura, onde a cultura, arte e patrimônio não são intrinsecamente valiosos por si mesmos mas, consideram que o seu valor realmente existe em relação ao que eles representam às pessoas - indivíduos, comunidades e sociedade em geral. Estes museus buscam promover a tolerância e ser um lugar para as comunidades excluídas. Procuram fazer de suas atividades primárias – coleta, conservação, pesquisa e comunicação – os meios para atingirem seus objetivos sociais frente à sociedade. Como consequência desta postura, muitos desafios tem-se apresentado aos museus e a seus profissionais que aceitaram rever o seu papel frente as novas demandas.

Para Aidar:

“Dessa forma, um redimensionamento das práticas museológicas se faz necessário ao se adotar um paradigma mais inclusivo. Em termos ideológicos, as instituições devem mover-se na direção do reconhecimento da idéia de que elas têm um papel a contribuir para a igualdade social, para o fortalecimento de indivíduos e grupos em desvantagem e para o incremento de processos democráticos dentro da sociedade” (Aidar, 2002, p. 60).

Com esses novos desafios, o museu precisa afinar o diálogo entre todas as suas áreas de atuação repensando e refletindo sobre suas práticas, readequando-as para as novas necessidades. Neste aspecto, a Conservação, área do museu que tem como seu principal objetivo a preservação das obras do acervo, ao invés de ser um entrave ao dificultar o acesso às obras pelo toque do público com deficiência visual, deve procurar soluções que visem a possibilitar o acesso ao bem cultural sem, no entanto, descuidar de sua preservação.

“Nesse sentido, a concepção de uma política cultural para o museu, cujo pensamento ideológico inclui, além das suas funções tradicionais, o da responsabilidade social, implicará respectivamente em ações interdisciplinares envolvendo todas as outras áreas de atuação como, por exemplo, as de gerenciamento de coleções, pesquisa e documentação, que dentro desta concepção, poderiam estar mais abertas à participação de diferentes grupos sociais dispostos também a dar a sua contribuição nos processos de aquisição, seleção e complementação de pesquisas sobre os objetos” (Tojal, 2007, p.82).

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Os museus devem incorporar o verdadeiro sentido da responsabilidade social assumida em suas práticas e principalmente em suas atitudes comportamentais. Devem se tornar aptos a possibilitar o acesso pleno a todos os tipos de público. Isto é, para que a verdadeira inclusão aconteça não serão necessárias apenas mudanças físicas em ambientes comuns. Igualmente importantes são as mudanças das atitudes frente ao diferente. Pois para Tojal, (2008), aliado a eliminação das barreiras físicas é importante o desenvolvimento de ações educativas que tenham um impacto político, social e econômico. Ações que permitam uma maior interação entre o público e a proposta cultural da instituição.

Ter conhecimento sobre as diferenças possibilita mais facilmente o desenvolvimento de atitudes positivas para com elas. Sendo assim, devemos considerar a inclusão social como um processo que visa a construção de uma nova sociedade mediante, principalmente, a transformação das mentalidades de todas as pessoas (Martins,2008).

Neves complementa:

“Preocupações que incluam as do acesso cultural, acesso intelectual, acesso económico e mesmo as de acesso à esfera das decisões, realçam a faceta de “vivo e vivido” que se deseja para qualquer museu, numa perspectiva do novo eco-museu a ser construído e participado por todos” (Neves, 2006, p. 6).

A criação de novas tipologias de museus dentro do conceito de Museu Integral, preconizadas pela Nova Museologia, vem permitindo uma participação mais efetiva do indivíduo e da comunidade, assim como o desenvolvimento de programas e estratégias a partir do reconhecimento do patrimônio como um bem comum a todos e de uma responsabilidade que deve ser compartilhada tanto pela comunidade como pelo museu. Dentro desse novo critério, o museu deve problematizar, questionar e intervir criticamente nesta complexa estrutura sócio-cultural e, assim, por estar mais próximo, se tornar verdadeiramente um interlocutor confiável dessa relação, agora ampliada. Sendo que a grande chave desta relação está com e na comunidade que passa a ser um agente ativo que questiona e trabalha junto ao museu construindo criticamente a sua memória a partir dos dados relevantes que ela absorve e devolve com mais riqueza.

“Este reflecte o sentir, o evoluir e até o transformar da sua população envolvente. Esta relação homem-meio acaba definitivamente com o monólogo museográfico

possibilitando, pelo contrário, um diálogo crítico e profundo do património envolvido, no fundo das memórias colectivas” (Lousada, 1993, p. 56).

Os museus vêm trabalhando neste tema e alguns projetos pontuam como uma certeza de que os caminhos estão sendo trilhados. Algumas rotas deverão ser revistas, mas o caminho tomado não pressupõe retrocesso. Ao contrário, é um caminho de mão única em que o fim está longe, mas não é o mais importante. O que importa é exatamente o caminho a ser percorrido que vai se enriquecendo com as vivências e experiências de todos.

Neste processo é importante salientar o aprendizado que o museu deve se permitir para melhor se adequar frente às novas empreitadas desafiadoras. A pesquisa, a consulta à comunidade à qual se propõe atingir, a readequação do ambiente e principalmente a sensibilização e capacitação do profissional do museu são fatores importantes para se imprimir um caráter verdadeiro, profissional e humano quando se trata de acessibilidade.

Se o objetivo do museu é a inclusão total, principalmente em relação ao público com necessidades especiais, é importante assumir que o mesmo possui apenas um fator de diferenciação e não ter a pretensão de superprotegê-lo com atitudes extraordinárias para tê-lo usufruindo da exposição no mesmo grau de apreensão. É importante que a instituição tenha a sensibilidade de perceber os seus limites e procurar não deixar transparecer possíveis sinais de uma discriminação positiva.

Para que isso não ocorra, segundo Neves:

“Tal atinge-se implementando um outro conceito: o de “para todos”. Desenhar para todos significa encontrar soluções que sejam úteis a todos, incluindo os deficientes, assumindo a convicção de que ao integrar esses públicos especiais estaremos a criar melhores condições para todas as outras pessoas que, embora menos marcadas pela diferença são, na sua essência, também únicas, diferentes e especiais e que irão igualmente usufruir de tais condições especiais” (Neves, 2000, p. 2).

A instituição deve permitir o direito de escolha, por parte do público que ela pretenda que se sinta incluído. O fato deste não concordar com os seus critérios e escolhas apresentados de abordagem inclusiva, deve ser visto de uma maneira positiva e estimular, por outro lado, a pesquisa compartilhada de soluções adequadas. Pois, é absolutamente necessário para que a comunicação entre os dois polos – o museu de um lado e o público

especial do outro - seja eficaz. Conhecer e ter melhor compreensão de suas necessidades, modos de aprendizado e seus centros de interesse (Coelho, 2004).

“O direito à escolha tem sido reclamado pelo público frequentador dos museus e é um fator importante para a efetivação de mudanças sensoriais e atitudinais. Da mesma forma, esse público quer opinar quanto ao conteúdo das diretrizes elaboradas pelas políticas culturais das instituições, que demandam reestruturações em todas as áreas museológicas, principalmente na área comunicacional. Aliás, a área comunicacional é a que tem por função conceber exposições baseadas no modelo emergente, baseadas em propostas mais interativas com os objetos e com os diferentes níveis de informação sobre os conteúdos nelas apresentados, ao levar em consideração os diversos graus de compreensão e de diversidade dos públicos visitantes” (Tojal, 2007, p.178).

É importante sinalizarmos algumas experiências pontuais no que tange a propostas de inclusão cultural no Brasil e em outros países. São projetos desenvolvidos em parceria entre a universidade e o museu com o objetivo de subsidiarem e sistematizarem as ações inclusivas neste último. Outras experiências nos mostram a potencialidade dos museus de transmitirem, de resgatarem, de proporcionarem uma transformação a partir de sua ação e, assim, se tornar um vetor da inclusão social a partir de seu trabalho com o patrimônio.

• Projeto Museu de Artes

O Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) foi criado em 1949. Possui um acervo de 1.700 obras procedentes de doações e aquisições. Seu setor educativo foi criado em meados de 1987 e desde o início: “já inseria nele a importância de o museu oferecer “experiências únicas”, por meio de ações educativas que contemplassem o atendimento a diferentes públicos escolares e outros constituídos por famílias, turistas, pessoas idosas e pessoas com deficiência” (Barbosa, Carisson & Prosdócimo, 2010, p.37).

O Projeto Museu de Artes foi desenvolvido em parceria entre o LEDI/UEDESC⁷⁴, o MASC e a AAMABAS⁷⁵, com o objetivo de desenvolver e sistematizar possibilidades de inclusão cultural da pessoa cega, auxiliando os museus na elaboração de seus programas mais adequadamente.

⁷⁴ LEDI/UEDESC à Laboratório de Educação Inclusiva da Universidade do Estado de Santa Catarina

⁷⁵ AAMABAS à Associação de Atendimento e Integração à Criança Deficiente Visual Manoela Bastos Silva
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Este projeto foi baseado numa metodologia denominada “Pesquisa-Ação” que procurou explorar a relação entre o individual e o social, na medida em que o indivíduo se constrói a partir destas relações. As pessoas que participam desse tipo de processo devem estar realmente envolvidas, o que proporciona um enriquecimento, uma verdadeira troca entre todos os envolvidos (Silva e Kirst, 2007).

Para que se pudessem realizar as experiências de aproximar o cego do museu, um estudante de Psicologia de 27 anos e que havia perdido a visão na adolescência se propôs a colaborar no experimento.

Em sua primeira visita ao museu, o estudante tocou nas obras do acervo que estavam expostas nos jardins internos do prédio do Centro Integrado de Cultura, onde o MASC se localiza. Foram escolhidas obras que não apresentassem nenhum tipo de perigo como áreas pontiagudas ou texturas muito ásperas. A mediação foi realizada por dois arte-educadores do museu que procuraram descrever o ambiente, como eram as plantas e pedras. Esta descrição foi realizada através de um diálogo constante o que possibilitava ao estudante que ao ouvir o barulho do chão podia entender como era o espaço físico onde estava inserido.

Sua maior dificuldade ao tocar as esculturas foi em relação aquela de maior dimensão, pois não foi possível para ele ter uma noção do objeto por inteiro. Essa informação é muito importante e nos mostra que é necessário procurar conhecer o que o outro lado consegue apreender daquilo que estamos tentando transmitir. Entender as suas limitações e procurar adequar as nossas propostas as suas reais necessidades e capacidade de absorção. A escultura que mais lhe chamou a atenção foi a Esfinge de Brennand, em grés esmaltado (81 x 41 x 42 cm), por apresentar uma maior proximidade com o figurativo.

Nas palavras do estudante:

“Nesta visita, esta foi a obra que mais gostei de contemplar. Pude ter noção exata do tamanho e dimensão da obra. Quando comecei a tocá-la imaginei um cavalo; depois uma serpente, mas sabia que aquela obra não conservava as mesmas formas destes animais citados por mim. Depois que a Márcia disse que era a Esfinge, mito grego, fez sentido. Mas não significa que, mesmo que o autor tenha dado nome à obra, isso nos impeça de dar a nossa interpretação, de acordo com a nossa imaginação; pois, não existe interpretação pura, ela é singular às nossas experiências”(Silva e Kirst, 2007, p.7-8).

Em outra visita ao museu, foi permitido ao estudante tocar em obras da exposição “De dentro pra fora”, no Centro de Artes – CEART/UDESC⁷⁶, sendo que algumas possibilitavam uma interação do visitante.

Os pesquisadores chegaram a algumas conclusões significantes com esse experimento. Pode ser constatada a importância do tamanho da obra que a instituição disponibiliza ao toque, além de para que o cego tenha uma compreensão tátil-cognitiva, as formas e linhas devem ser claras e sem muitos detalhes. Outro fator relevante é a função do mediador que recebe os visitantes e a acessibilidade física do local (Silva e Kirst, 2007).

- **Projeto Patativa**

Com a proposta dos círculos de memória, baseados no conceito de círculos de cultura, pensamento desenvolvido por Paulo Freire (Ramos, 2004), o Museu do Ceará realizou um projeto cuja intenção principal era problematizar a “memória nossa de cada dia” por meio dos objetos que a sociedade descarta.

“... o Museu do Ceará entrou em parceria com a Cáritas Arquidiocesana de Fortaleza e lançou, no início de 2003, o “Projeto Patativa”, para trabalhar com catadores de lixo a relação entre palavra geradora e objeto gerador. Em turmas de alfabetização ou leitura, conforme o planejamento pedagógico, os alunos e as alunas vão refazendo leituras do mundo. Descobrem-se como catadores de memória, debatem os objetos catados e as maneiras de transformá-los em dinheiro ou artefatos que voltam para o espaço doméstico, pensam sobre novas e velhas formas de solidariedade para driblar as faltas, comparam o que foi para o lixo e o que foi para o Museu do Ceará, discutem sobre o que vai para o lixo e o que de lá pode sair.

...Nas casas da periferia, em sua própria constituição ou em objetos de uso doméstico, está a infinita presença dos materiais já gastos pela sociedade de consumo: plásticos, vidros, latas, papeis, papelões, borrachas, ferros, alumínio. Garrafas de plástico ou vidro transmutam-se em recipientes utilitários ou adornos; latas viram copos ou a parede da casa; coisas de plásticos geram flores de plástico; tudo é recortado, refeito, repostado, repintado, enfim tudo é (re) formado. E, uma dinâmica permanente e provisória, de vida e morte, de esquecimento e memória, profunda e à flor da pele, imanente e transcendente” (Ramos, 2004, p.84-85).

⁷⁶ CEART/UDESC à Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Nesse sentido, além de outros conceitos, vemos aí problematizada a noção de meio ambiente, de comunidade, de solidariedade, do papel de cada um nesse processo, da importância da participação coletiva e de conscientização sobre a responsabilidade de cada um para com o planeta em que vivemos, da noção de que são todos responsáveis por aqueles objetos recolhidos.

Esse projeto se propôs a mostrar que a sociedade atual é a sociedade do descartável, do perecível, bombardeada em tempo integral com objetos novos criando assim:

“um paradoxo inevitável: a proliferação dos objetos cria, ao mesmo tempo, uma deliberada perda de durabilidade, uma presença que se realiza na ausência programada. Os objetos já nascem para morrer rapidamente, em nome do avanço tecnológico, do novo modelo, do conforto, da beleza e da saúde dos usuários. O obituário das invenções cresce vertiginosamente” (Ramos, 2004, p.86).

• **Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro, Santa Cruz – RJ**

O Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro foi fundado em 1º de setembro de 1995 a partir de uma parceria entre o museu/ecomuseu e a escola em Santa Cruz, um bairro da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro. Desde sua fundação, o ecomuseu trabalha com temas e projetos de comprometimento ambiental integrando a Educação Patrimonial com a vida cotidiana da comunidade. Promove iniciativas que capacitam as lideranças comunitárias e as instituições organizadas na tomada de iniciativas que beneficiem a todos. Formando uma população mais engajada e confiante em seu potencial transformador. Com ações de investigação e análise de experiências comunitárias na interação entre a Museologia e a Educação, estimulam a conscientização e a preservação do patrimônio natural e cultural, além do comprometimento coletivo com sua transformação em um novo bem que vincula a comunidade ao seu território.

Entre outras ações, o Ecomuseu procura:

1. - escutar a comunidade promovendo nela a valorização da confiança e da auto-estima, privilegiando seu papel de sujeito na dinâmica social, permitindo-lhe a livre expressão, às pressões da alienação, às ideologias autoritárias do modelo econômico e os efeitos colaterais de um processo excludente de globalização;

2. - o desenvolvimento da experiência da pluralidade, do respeito à diferença e da defesa do bem comum construindo, na vivência do cotidiano, o sujeito coletivo capaz de intervir na orientação do futuro, sinalizando suas verdadeiras necessidades culturais, fortalecendo a estrutura comunitária e possibilitando a gestão participativa que, por sua vez, influenciará a elaboração de políticas públicas mais justas;
3. - a valorização do objeto vivo como fonte oral, ampliando a sua contribuição direta na pesquisa de movimentos sociais como sujeito coletivo, sem menosprezar, entretanto, a experiência individual e múltipla, mostrando tendências, subjetividades e diferenças (Priosti, 2008, p. 3-4).

- **Museu Municipal de Loures, Portugal**

Fundado em 26 de Julho de 1998, está instalado no antigo convento dos Arrábidos, numa construção do século XVI. No ano 2000 tiveram início as primeiras atividades inclusivas regulares com a exposição "Do Fio, da Forma e do Uso: O Trajo na Cultura Saloia". Essa exposição procurou explorar as texturas dos vestuários, usando como recurso manequins manipuláveis e disponibilizando para o público visitante os conteúdos em textos escritos em Braille. Teve um grande aporte de crianças com deficiência. A partir dessa experiência, o modelo foi aplicado nos demais museus que fazem parte da Rede de Museus de Loures (Martins, 2008).

O acesso físico para o público com deficiência motora é possível através de rampas e elevadores, sendo o direcionamento auxiliado pelo piso tátil, que permite não só o acesso dos visitantes com deficiência visual ao interior do museu como, também, lhes permite explorar determinada obra em alguns pontos específicos (pontos de paragem). No setor expositivo o visitante deficiente visual tem seu acesso físico facilitado também pelo auxílio de um gravador portátil que fica disponível na recepção, cujas informações descrevem todo o interior do espaço, possibilitando certa autonomia a estes visitantes. As informações contidas são alteradas continuamente de acordo com as exposições apresentadas (Martins, 2008).

O acesso à informação sobre as obras expostas também é facilitado pelo uso de uma máquina de Swell Paper onde são impressos textos em Braille, tabelas e imagens em relevo dos objetos. Esse material é colocado próximo aos pisos táteis junto as zonas de paragem, possibilitando uma visita autônoma ao deficiente visual.

É realizado periodicamente um contato com as instituições que trabalham com os deficientes a cada início de exposição, através do envio de convites (Martins, 2008).

Martins complementa:

“O modo de operar deste Museu é exemplar a todos os museus que procuram seguir um modelo inclusivo. É de sublinhar o facto de possibilitar a visita autónoma de todos os visitantes e, também, o modo como soube rentabilizar os recursos técnicos e humanos cuja vantagem lhe permite não depender de nenhuma entidade externa ao museu para tornar cada nova exposição acessível” (Martins, 2008, p.51).

- **Projeto Vision-Re Afrika**

Este projeto foi desenvolvido através da experiência e conexões do Museu New Walk em Leicester como resultado da exposição “Raízes do Futuro” promovido pela Comissão para Igualdade Racial em 1997.

O museu foi contactado por um membro da comunidade que era escritor e conferencista sobre cultura africana, que solicitou trabalhar em conjunto com o museu num projeto que visava ajudar o povo Africano-Caribenho a conhecer mais sobre sua cultura e ter orgulho de sua identidade. Este escritor trabalhou com o pessoal do Museu da Cidade de Leicester, pesquisando as coleções sob uma perspectiva Pan-Africana. O objetivo era desenvolver uma pequena exposição seguida de workshops e performances.

Especialistas em artes daquela região uniram-se à parceria sendo que outras pessoas da comunidade também se envolveram no projeto.

A exposição, que incluía objetos africanos e espécimes de história natural foi aberta com uma cerimônia que simbolizava a jornada do povo africano para Leicester. Apresentações de dramatização com um grupo de pessoas mais velhas inspiraram a “visita interativa guiada” para as crianças. O projeto culminou com a apresentação de três peças de dança contemporânea, especialmente preparadas, coreografadas e executadas por artistas nacionalmente aclamados, todos com conexões locais.

Nas semanas que antecederam ao lançamento do projeto, surgiu um problema com uma importante aplicação de recursos financeiros feita por um grupo local, quase cancelando o evento.

Entretanto, o museu sentiu que o projeto deveria seguir em frente e os apelos de última hora à comunidade para ajudá-los nesta situação emergencial salvaram a apresentação.

A “Vision-Re Afrika” permitiu a aproximação de muitas pessoas da comunidade Afro-Caribenha. Algumas delas foram criadas em Leicester e retornaram à cidade para participarem do projeto. A repercussão e o retorno do projeto frente à comunidade de Leicester foi muito positivo (The GLLAM Report, 2000).

Estes foram alguns projetos que selecionamos para exemplificar a relevância do papel do museu junto as mais diversas comunidades e públicos com suas necessidades específicas, sendo um ponto de convergência e confiança capaz de modificar atitudes, de proporcionar uma integração verdadeira e um sentimento de pertencimento.

Com um maior conhecimento das necessidades do outro, entramos num mundo desconhecido para assim, percebermos e olharmos de uma forma consciente, não só a deficiência, mas principalmente, a diferença. Se levarmos em conta que o contingente de excluídos em nossa sociedade é um número expressivo, nos leva a concluir que aos poucos, com a mudança de atitudes, eles estão mais que visíveis para nós. Esperando pelas mesmas oportunidades de poder usufruir o que nós já usufruímos.

Construir uma sociedade que seja realmente para todas as pessoas, respeitando as diferenças, valorizando a diversidade humana e cultural, construindo assim, a cidadania com qualidade de vida (Sassaki, 2006).

Esse novo milênio nos conclama a consolidação da inclusão, mas com algumas alterações que, segundo Neves significa:

“A mudança da tónica colocada nas acessibilidades, característica dos finais do século XX para uma atitude de inclusão não discriminatória no início do novo século surge como uma oportunidade para a optimização de esforços, pois implica alargar públicos em vez de os restringir na sua essência” (Neves, 2006, p.15).

Ter atitudes que integrem permitindo que o excluído- qualquer que seja a razão de sua exclusão - tenha a mesma oportunidade de usufruir, de se sentir cativado a participar e pela sua cultura se sentir incluído através auxílio da mediação do museu que, por suas características peculiares, pode atuar como o vetor privilegiado dessa ação integradora.

Capítulo 5

Estudo de Caso: Programa de Acessibilidade Singular Plural

Para, além disso, acessibilidade diz respeito a cada um de nós, com todas as riquezas e limitações que a diversidade humana contém e que nos caracterizam, temporária ou permanentemente, em diferentes fases da vida. Todos, sem excluir ninguém: os que têm uma visão arguta mas também quem já tem cataratas ou é cego, os de ouvido apurado e aqueles cujo ouvido foi endurecendo com o passar dos anos ou que nunca ouviram, os altos e os baixos, os magros e os obesos, as crianças e os idosos, os que são ágeis e também os que se movem com o auxílio de canadianas ou em cadeira de rodas, os muito inteligentes, os distraídos, os que têm dificuldades de aprendizagem ou problemas de cognição. Todos os que têm uma deficiência, mas também as pessoas ditas “normais” que mais logo, amanhã ou depois podem vir a ter necessidades especiais.
(Temas de Museologia – Museus e Acessibilidade, p.17)

Com estudo de caso nos propomos relatar e, dentro do possível, analisar o processo de implantação de um programa de acessibilidade para público com necessidades especiais no Museu Afro Brasil. Por se tratar de um projeto que foi recentemente implantado, se encontra num processo normal de adequação e amadurecimento das propostas. Outros materiais de apoio estão sendo estudados e desenvolvidos, assim como a ampliação do número de obras do acervo para serem trabalhadas no percurso de “Obra Viva”⁷⁷.

O Museu Afro Brasil, foi criado em 2004 pelo artista plástico Emanuel Araujo⁷⁸, seu diretor curador, após pesquisas que se estenderam por mais de três décadas. Seu acervo é composto por aproximadamente 4.500 obras divididas entre pinturas dos séculos XVIII, XIX e XX, arte contemporânea, esculturas, gravuras, aquarelas, cerâmicas e fotografias de autores brasileiros e estrangeiros. Possui também um rico acervo bastante abrangente da cultura africana e da cultura afro brasileira, abordando temas como a religião, o trabalho, a arte contemporânea e a escravidão. É considerado o maior acervo afro americano das Américas.

Sua abordagem sobre a contribuição do negro africano e seus descendentes na formação da cultura brasileira, proporciona ao público um aprofundamento sobre a história do país vista sob um aspecto pouco estudado nos livros e nas escolas. Procura mostrar sua contribuição em praticamente todas as áreas da atividade humana, desde a religião, as artes, a literatura, passando pelas técnicas de trabalho e pela culinária. Apresenta um percurso expositivo que aborda esses temas de uma forma transversal permitindo o diálogo e a interação entre os módulos que compreendem a África e as suas diversidades, a vinda dos negros para o Brasil, o trabalho e a escravidão, a religiosidade afro brasileira, as festas, a história e memória e as artes que abrangem os trabalhos acadêmicos produzidos desde meados do século XIX à arte contemporânea, passando pela arte popular. Dessa forma procura ressaltar a contribuição do negro como sendo fundamental para a caracterização do povo e da cultura brasileira assim como nós a conhecemos.

⁷⁷ Denomina-se “Obra Viva” a recriação de uma obra de arte bidimensional onde os elementos que a constituem são recriados como se fossem um cenário da situação representada, que pode ser vivenciada pelas pessoas que se vestem com os mesmos figurinos retratados na obra. É uma forma lúdica de apreensão do conteúdo, principalmente para pessoas com deficiência cognitiva.

⁷⁸ Emanuel Araujo, nascido na cidade de Santo Amaro da Purificação, Bahia é escultor, desenhista, gravador, cenógrafo, pintor, curador e museólogo. Foi diretor, entre outros, do Museu de Artes da Bahia, da Pinacoteca do Estado de São Paulo e o idealizador e diretor curador do Museu Afro Brasil na cidade de São Paulo. Foi Secretário da Cultura do Município de São Paulo.

O Museu Afro Brasil recebe anualmente em suas dependências a visita de aproximadamente 170.000 pessoas entre público espontâneo e público escolar que com a obrigatoriedade do ensino de história e da cultura afro brasileira para alunos do ensino médio e fundamental das escolas públicas e particulares, encontrou no acervo exposto um vasto subsídio para embasar e enriquecer didaticamente esse estudo na cidade de São Paulo, onde o museu está situado, no Parque Ibirapuera.

Como uma de suas premissas é ser um museu acessível a todos, o Museu Afro Brasil ao optar pela não cobrança de ingresso permite o afluxo de um público de baixo poder aquisitivo, que se vê acolhido e incentivado a conhecer e explorar o acervo através de um percurso que procura integrar de uma maneira harmoniosa todos os núcleos em que a exposição de seu acervo está dividida e contextualizada.

Neste sentido, a adequação física do espaço expositivo e o treinamento e preparo periódico do seu corpo de funcionários, em especial a equipe de educadores⁷⁹ que conta com especialistas nas diversas áreas de abrangência do acervo, se propõe receber e atender a maior diversidade de público possível. Seguindo essa linha de conduta, a venda de catálogos e demais materiais produzidos pelo museu a um custo mais baixo estão entre as ações postas em prática para se adequar a uma demanda cada vez maior, crescente e ansiosa por informação.

“Entendemos que tornar o museu acessível não se limita somente ao cumprimento de normas técnicas para acessibilidade motora e tátil - o que é muito importante, mas também a um processo de conscientização que procura mostrar que o que se deve é garantir a todos, indistintamente, o acesso ao conhecimento e conteúdo oferecido pelo museu, não significando apenas tornar os caminhos físicos desobstruídos e obras tocáveis, mas também os caminhos sócio-econômicos, ideológicos e virtuais. Este é o conceito que se pretende implantar, com ações já iniciadas” (Juliana Ribeiro)⁸⁰.

Procurando estar em sintonia com o conceito de inclusão social, o museu vem se preparando e se adequando para se tornar um espaço verdadeiramente inclusivo a todas as pessoas e para que esse objetivo seja atingido alguns preceitos devem ser respeitados.

Segundo Sassaki para que se construa uma sociedade mais justa é necessário a: “celebração das diferenças, direito de pertencer, valorização da diversidade humana,

⁷⁹ Equipe formada por 14 educadores e coordenada pela educadora Renata Felinto.

⁸⁰ Juliana Ribeiro é Coordenadora do Programa Singular Plural. Entrevista concedida em 02 de outubro de 2010.

solidariedade humanitária, igual importância das minorias e cidadania com qualidade de vida” (Sasaki, 2006, p.17).

Neste sentido tornar o museu acessível a todos não é apenas franquear sua entrada ou minimizar possíveis barreiras físicas, mas investir em meios que possibilitem às pessoas se sentirem realmente inseridas, com as mesmas possibilidades de usufruir de um modo integral o que o museu se propõe expor. Sob este prisma foi pensado o projeto de acessibilidade no museu; permitir que o público com necessidades especiais também pudesse fazer parte desse grande contingente acolhido pelo Museu Afro Brasil.

Para Tojal, a atitude de facilitar o acesso ao público com suas necessidades específicas deve ser abordada de uma maneira responsável, colocando que:

“Inclusão responsável” diz respeito às ações que ao preservarem a igualdade de direitos, respeitam também as diferenças existentes em todos os indivíduos, o que, no caso das pessoas com deficiências (sensoriais, físicas e mentais), exigem uma série de recursos tanto técnicos como humanos, cujo objetivo é o de criar melhores condições para prover as suas necessidades, dando-lhes inclusive maior autonomia, auto-estima e condições de desenvolver as suas potencialidades” (Tojal, 2007, p. 163).

• Singular Plural: Programa de Educação para públicos especiais e inclusivos.

Este programa começou a ser implantado no início do ano de 2009 como um programa de acessibilidade voltado às pessoas com de necessidades especiais – pessoas com limitações sensoriais, físicas ou mentais, assim como aos grupos inclusivos⁸¹, fazendo parte da Ação Educativa do museu. A partir da consultoria da doutora Amanda Tojal iniciou-se o processo de implantação do programa que permitiu ao museu ser conhecido e incluído na agenda de visitas de várias instituições voltadas ao atendimento desse público na cidade de São Paulo.

Todos os educadores do museu participaram do curso de capacitação do Programa Educativo Públicos Especiais (PEPE)⁸² com o objetivo de conhecer e se capacitar para poder receber e interagir de maneira adequada e assim proporcionar uma visita prazerosa ao

⁸¹ Grupos Inclusivos: grupos compostos pela integração entre pessoas sem e portadoras de necessidades especiais.

⁸² Programa educativo para públicos especiais desenvolvido e coordenado pela Dra. Amanda Tojal, ministrado na Pinacoteca do Estado, tem por objetivo capacitar profissionais de museus e estudantes no ensino da Arte na Educação Inclusiva, tanto em museus como em instituições culturais.

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

grupo. Desse grupo maior, quatro educadores⁸³ passaram a trabalhar especificamente com o público do Programa Singular Plural.

O acesso do Museu Afro Brasil ao Programa de Formação em Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em Museus do PEPE foi possível, a princípio, graças a uma assessoria voluntária da Doutora Amanda Tojal. Num segundo momento, o museu pode contratar oficialmente a assessoria de sua empresa, a Arte e Inclusão.

Na justificativa sobre importância deste programa Tojal afirma:

“Este programa tem por objetivo oferecer subsídios para a formação técnico-especializada de educadores e funcionários de museus, principalmente àqueles pertencentes à rede de museus da UPPM, localizados tanto no interior como também na capital do Estado. Por outro lado, acreditando que um programa dirigido a um público específico deve ser compartilhado por todos aqueles que direta ou indiretamente se relacionem com o público freqüentador dessa instituição, o PEPE realiza periodicamente encontros de Capacitação Funcional para recepcionistas, vigias de sala, seguranças e outros funcionários do museu ” (Tojal, 2007, p.114).



Durante a etapa de capacitação, um dos aspectos fundamentais do curso foi a possibilidade que os educadores tiveram de vivenciar algumas das dificuldades inerentes ao público alvo. Fez parte do aprendizado os educadores realizarem todo o

percurso do setor expositivo escolhido para fazer parte deste programa, com os olhos vendados, sendo conduzidos por seus pares, assim como incentivados à tocar as obras

⁸³ A equipe do Projeto Singular Plural é formada por Juliana Ribeiro (Educadora e Coordenadora do programa), Cláudio Rubiño (Educador), Sabrina Ribeiro (Educadora surda, intérprete de LIBRAS) e Makaia Bedel (Assistente do Núcleo de Educação) e Daniel Wasawulul (Assistente dos educadores)

liberadas para o toque e a maquete tátil do Parque Ibirapuera, onde o museu está situado. Em outra oportunidade, fizeram o mesmo percurso sendo conduzidos em cadeiras de rodas (Fotos 1, 2 e 3).

Essa vivência com a dificuldade alheia é fundamental para se despertar a consciência do que o outro possa estar sentindo, quanto as suas limitações.

Dentro das propostas que foram posteriormente concretizadas para sua implantação estava a contratação de uma educadora surda, especializada no atendimento ao público com deficiência auditiva e que participou juntamente com toda a equipe de educadores do museu e funcionários que eventualmente entrassem em contato direto com este público (seguranças e controladores de público) de um curso⁸⁴ de Língua Brasileira de Sinais (LIBRAS).

Após a consultoria da Doutora Amanda Tojal, durante a implantação do projeto elaborou-se uma ficha diagnóstico para a avaliação do grau de acessibilidade do setor expositivo da instituição em relação a iluminação, ao posicionamento dos bancos de descanso, a altura das vitrines e das legendas. Essas fichas foram distribuídas aos coordenadores responsáveis por cada núcleo de trabalho do museu que atua diretamente com o acervo. Após algumas reuniões, outras situações foram sendo revistas, como mudanças que incluíram o aumento do tamanho da fonte e cor mais contrastante em relação ao fundo nas legendas, facilitando o acesso à identificação das obras não só para o público cadeirante, como para o público idoso ou com dificuldades de visão. Também foi analisada a necessidade de adequação dos acessos do museu e revistos os espaços entre as obras expostas, procurando-se seguir para esse fim as normas técnicas preconizadas pela ABNT, que recomendam um distanciamento capaz de permitir o acesso tanto ao cadeirante quanto ao portador de mobilidade reduzida. Foi instalado um telefone para deficientes auditivos em um ponto estratégico do museu.

Como a proposta do programa é receber pessoas com limitações sensoriais, físicas e mentais, o projeto recebeu o aval financeiro da instituição para a confecção de materiais adequados



Obra: Socando café
Foto 4

⁸⁴ Curso ministrado pelo Instituto de Educação para Surdos SELI (surdez, educação, linguagem e inclusão)
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

que permitissem a apreensão sensorial de algumas obras, escolhidas como as mais representativas do acervo (Foto 4).



Pranchas em alto relevo de
resina e de borracha EVA
Fotos 5 e 6

A partir da seleção de duas obras⁸⁵ de arte bidimensional do acervo do museu, foram construídas reproduções⁸⁶ em relevo das mesmas (pranchas), elaboradas com resina acrílica buscando ser o mais fiel possível ao original procurando reproduzir suas formas e texturas. Também foram confeccionadas reproduções em relevo⁸⁷ das mesmas obras a partir de borracha texturizada (EVA) sobre fundo contrastante, procurando diferenciar as formas representadas pelas

figuras, objetos, contrapondo-os com o fundo (Fotos 5 e 6).

Segundo Tojal, o objetivo de se utilizar esses materiais é facilitar a compreensão e assimilação das obras bidimensionais, em especial, às pessoas cegas ou portadoras de baixa visão, possibilitando através da experimentação sensorial o reconhecimento tátil das imagens bidimensionais (Tojal, 2007).

A partir de uma das obras bidimensionais selecionadas, “Socando café”, foi projetada e realizada uma maquete⁸⁸ fixa e outra articulada com o objetivo de estimular o reconhecimento e a percepção das diferentes texturas (construção de uma placa exemplificando a construção de uma parede de pau a pique⁸⁹) e dos elementos que formam o conjunto da obra de arte bidimensional (Foto 7).



Maquetes fixa e móvel Foto 7

Para completar, foi confeccionado em alguns tamanhos diferentes conjuntos completos da vestimenta da obra “Socando café”, composta por saia, blusa e lenço de cabeça, além de outros adereços importantes para representação da obra, como um

⁸⁵ Socando café, autoria de Alípio Dutra, 1943. Óleo sobre tela, 2,43 x 1,75 m. e Natureza morta, autoria de Estevão Roberto da Silva, 1888. Óleo sobre tela,

⁸⁶ Projeto e confecção de Alfonso Ballesterio

⁸⁷ Idem

⁸⁸ Projeto e confecção de Dayse de Andrade Tarricone

⁸⁹ A técnica pau-a-pique, também conhecida como taipa de mão, barro armado, taipa de sopapo ou taipa de sebe, consiste em armar uma estrutura de ripas de madeira ou bambu com uma mistura de barro, foi trazida ao Brasil pelos portugueses e ainda é muito utilizada no meio rural.

recipiente com o aroma do café. Esse conjunto permite o estímulo à percepção multissensorial, conseguindo uma real contextualização de um tipo de trabalho que há muito está afastado de nosso cotidiano.

A utilização desse material tridimensional possibilita à pessoa com deficiência visual – total ou com baixa visão – ter através do contato sensorial a noção de profundidade, texturas e formas que compõe o tema da obra de arte bidimensional escolhida para sua apreciação e apreensão. Dessa forma, se possibilita a transferência dos elementos representados na pintura, de uma forma plana, onde somente a visão permite a sua fruição, para uma representação espacial. Este percurso também é apresentado aos públicos com outras deficiências, pois permite trabalhar a coordenação motora, a noção de profundidade e a memorização, possibilitando atividades que envolvam a interpretação e a recriação das obras originais.

Segundo Tojal:

“Esses materiais tridimensionais englobam a complexidade da percepção multissensorial, isto é, o reconhecimento feito a partir do estímulo e da exploração dos diversos sentidos (visual, tátil, auditivo, olfativo e sinestésico), ampliando o reconhecimento e a fruição de obras bi ou tridimensionais ao propor, no caso das obras bidimensionais (pinturas)...” (Tojal, 2007, p. 110).

Cruz destaca a importância que é dada à multissensorialidade⁹⁰ principalmente para o público deficiente visual devido ao fato de que uma visita a uma exposição de artes, por exemplo, o sentido que é invariavelmente priorizado é o da visão. No caso dos públicos com necessidades especiais, a mediação deve procurar valorizar os outros sentidos, proporcionando assim, uma interação real com as obras. (Cruz, 2007)

É importante salientar que esses materiais tridimensionais possibilitam, também, trabalhar a memorização e a localização de todos os componentes da obra representada no espaço então concebido como cenário. Com esse mesmo objetivo, foram desenvolvidos jogos articulados a partir de obras



Jogos articulados Foto 8

⁹⁰ Multissensorialidade: É a utilização de dois ou mais sentidos para a percepção sensorial ou aquisição sinestésica, relação que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra.

tridimensionais do acervo com a finalidade de estimular a percepção multissensorial, possibilitando a apreensão, a interpretação e a recriação das obras que lhes deram origem (Foto 8).



Maquete tátil do Parque
Ibirapuera Foto 9

Foi construída uma maquete⁹¹ visual e tátil de reconhecimento do Parque Ibirapuera, onde está situado o edifício do Museu Afro Brasil e seu entorno com toda a vegetação exuberante do local, lagos e demais edifícios que compõe o complexo do parque. Esta maquete permite ao público ter uma noção do parque como um todo e ao público com deficiência visual uma apreensão espacial do edifício do museu (Foto 9).

Na visita, durante o contato do grupo com a maquete, são transmitidas informações sobre o Parque Ibirapuera⁹² e sua fundação, o local onde o museu está instalado – Pavilhão Pe. Manoel da Nóbrega -, sobre o projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e o paisagístico de Burle Max.

Foram selecionadas após consulta com os coordenadores dos Núcleos de Expografia e Salvaguarda algumas obras que pudessem ser liberadas para serem tocadas. Os critérios principais foram a segurança que essas obras apresentavam ao serem manuseadas e sua representatividade no contexto expositivo.

⁹¹ Projeto e construção: Dayse de Andrade Tarricone e Regina Martinelli

⁹² O Parque Ibirapuera foi inaugurado em 1954, sendo o mais importante parque urbano da cidade de São Paulo. É tombado pelo CONDEPHAAT, sendo considerado patrimônio histórico da cidade. O Parque é composto pelo Pavilhão Japonês, pelo Pavilhão Ciccillo Matarazzo, atual sede da Bienal de São Paulo e pelo Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo; pelo Palácio das Exposições, também chamado de OCA; pelo Pavilhão Eng. Armando de Arruda Pereira; pelo Palácio da Agricultura que abrigará o acervo do MAC; pela Grande Marquise, local onde está situado o Museu de Arte Moderna (MAM); pelo Ginásio de Esportes, Velódromo e o conjunto de lagos. Ainda conta com o Obelisco do Ibirapuera, símbolo da Revolução Constitucionalista de 1932 e o Monumento às bandeiras, criado em homenagem aos bandeirantes. Também apresenta construções mais recentes, como o Viveiro Manequinho Lopes, o Planetário e a Escola Municipal de Astrofísica. A última construção foi o Auditório do Ibirapuera, concluído em 2005.



Foram adquiridas peças similares aos objetos representativos de alguns orixás, instrumentos de percussão que tiveram sua origem na cultura afro brasileira e de algumas festas populares do Brasil (Fotos 10, 11, 12, 13, 14 e 15).

Para auxiliar e facilitar o trabalho dos educadores foi desenvolvido pelo Núcleo de Marcenaria do museu um carrinho com divisões internas para se colocar e transportar todo esse material de apoio durante a visita do grupo.

Todos esses materiais de apoio desenvolvidos foram baseados na proposta do Programa de Formação em Acessibilidade e Ação Educativa Inclusiva em Museus coordenado pela Dra. Amanda



Objetos similares aos do acervo do museu
Fotos 10, 11, 12, 13, 14 e 15

Tojal e tem por objetivo facilitar a compreensão da exposição se valendo dos outros sentidos para tal. Permite dessa forma que o público portador de necessidades especiais consiga uma fruição muito maior da exposição.

Ações desenvolvidas pelo Projeto Singular Plural:

- Agendamento e contato prévio com as instituições parceiras⁹³ e outras instituições⁹⁴:

⁹³ Instituições parceiras: Instituições na cidade de São Paulo que programam juntamente com a equipe do Programa Singular Plural, parcerias onde ações com os grupos com necessidades especiais são desenvolvidas tanto no espaço do museu, como na própria instituição:

1- CECCO (Centro de Convivência e Cooperativa) : transtorno mental e físico

2- LESF (Lar Escola São Francisco): se dedica a crianças e adultos com deficiências físicas, prioritariamente, com paralisia cerebral

As instituições ao entrarem em contato com o setor de agendamento do museu são indagadas através de um questionário (anexo IX) que procura, nesse primeiro contato, conhecer um pouco sobre o grupo e suas necessidades para uma futura visita. É nesse primeiro contato que se indaga a possibilidade de uma visita prévia de alguém da instituição ao museu para que possa se conhecer mais profundamente as características e necessidades do grupo a fim de se elaborar um roteiro para uma visita futura.

Após esse primeiro contato, se a instituição tem possibilidade de fazer uma visita prévia (ela é incentivada), fica mais fácil elaborar um roteiro apropriado para o grupo. Caso não seja possível agendar-se essa visita, a coordenadora entrará em contato com a instituição com a finalidade de se informar mais amiúde das características do grupo, quais suas necessidades, qual a melhor maneira de serem abordados, se têm alguma restrição etc.

De posse de algumas informações importantes, a equipe pode se preparar e escolher o roteiro expositivo que considere mais adequado para o grupo em questão.

- Percursos multissensoriais⁹⁵:

O percurso é estabelecido e adequado às necessidades e condições de cada grupo, sendo conduzido pelos educadores do programa e acompanhado pelos responsáveis de cada grupo. O objetivo é propiciar através do contato direto, a fruição das obras expostas e

⁹⁴ ADID (Associação para o Desenvolvimento Integral do Down) : atua com a Síndrome de Down
APAE (Associação de Pais e Amigos dos Excepcionais) de Cotia : deficiência intelectual
CAPS (Centros de Atenção Psicossocial)
Carpe Diem : deficiência intelectual
CEDE (Centro da Dinâmica de Ensino): deficiência intelectual
DERDIC (Divisão de Educação e Reabilitação dos Distúrbios da Comunicação): Educar surdos, prestar atendimento e tratamento a pessoas com alterações de audição, voz e linguagem
Escola Municipal de Educação Especial para deficientes auditivos Helen Keller

⁹⁵ Percurso que permite o estímulo simultâneo a vários sentidos
Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

estimular a apreensão do conteúdo expositivo através do uso dos sentidos: visual, tato, auditivo, olfativo e sinestésico⁹⁶ (Tojal, 2007)



Obras similares as
do acervo Fotos:
16, 17 e 18

1- Percurso
de apreciação sensorial de
obras tridimensionais do
Núcleo África e
Diversidade, onde após
visualizarem as máscaras
e estatuetas dispostas nas
vitrines, recebendo
informações sobre os
costumes e usos das
diversas etnias que
formam o continente
africano, podem manusear
e colocar máscaras que
foram separadas para este

fim. Ao interagirem com esses materiais, eles se apropriam e conseguem interagir através das sensações que o tato e o olfato lhes propiciaram (Fotos 16, 17 e 18).

2-Percurso de apreciação sensorial de
obras tridimensionais do Núcleo Trabalho e
Escravidão. Neste núcleo o grupo é inserido no
cotidiano de trabalho das fazendas do período da
escravidão e apresentado aos utensílios e
instrumentos de trabalhos da época, sendo
permitido o toque em alguns elementos do núcleo
(Foto 19).



Obraliberada ao toque Foto 19

⁹⁶ Permite a associação espontânea entre sensações de natureza diferente, mas que parecem estar intimamente ligadas.



Réplicas de obras do acervo Foto 20

3-Percurso de apreciação sensorial de obras tridimensionais do Núcleo Religiosidade afro brasileira. O grupo é inserido neste tema e apresentado as figuras do culto de origem africana e suas transformações em território brasileiro através da incorporação pelo sincretismo religioso de valores e santos da religião católica. É incentivado o manuseio de réplicas dos adereços dos orixás (Foto 20).

4-Percurso de apreciação sensorial de obras tridimensionais do Núcleo Festas. Neste núcleo o grupo é inserido neste universo de cores e ritmos que variam de acordo com a região do país. Os integrantes são convidados a manusearem réplicas de instrumentos musicais de percussão e a acompanhar a música (CD) típica de alguma manifestação folclórica representada no núcleo. Também são incentivados a colocarem os guizos de pés e braços e a dançarem ao ritmo da música. É um momento bastante festivo e de grande interação propiciando a sensação de pertencimento entre as pessoas (Foto 21).



Núcleo Festas: estímulo multissensorial Foto 21

5-Percurso de apreciação sensorial de obras bidimensionais que não sendo adequadas ao toque, sua apreensão é possível pelo uso de materiais multissensoriais de apoio. Neste percurso o grupo (cegos e baixa visão) é apresentado a uma obra bidimensional a qual ele irá apreciar através de outros sentidos: tato, audição e olfato.

Neste percurso Tojal verifica que:

“... uma transferência dos elementos representados de forma plana para a representação espacial, tendo por objetivo, além do reconhecimento dos elementos formais apresentados de maneira mais próxima da representação real, estimular o conhecimento e a percepção de profundidade e perspectiva (característica da construção pictórica, muitas vezes complexa e de difícil tradução principalmente para as pessoas com cegueira congênita)” (Tojal, 2007, p. 110).

Primeiramente o grupo é estimulado a tocar a maquete tridimensional fixa baseada na obra bidimensional “Socando café”. Nesse momento ele vai conhecer a obra através do tato. Perceber o tema da obra, sua composição, consegue diferenciar as diversas texturas e ter noção de profundidade. Através do olfato (cheiro de café) vai complementar as informações vindas através dos outros sentidos.



Apreciação sensorial:
maquete móvel Foto 22

Em seguida o grupo é convidado a manusear a maquete tridimensional articulada e através da memorização e do contato com a maquete fixa, montar o cenário da obra de acordo com os diversos planos em que estão colocados cada uma das peças. (Foto 22)

Completada esta segunda etapa, o grupo é colocado em contato com o alto relevo da obra em questão.

As reações geralmente são de se sentirem maravilhados por poder “enxergar” pela primeira vez uma pintura.

Para finalizar este percurso, o grupo é levado para a frente da obra bidimensional, quando o educador fala a respeito de suas características como as dimensões, o tipo de moldura e outras informações pertinentes.

Outros grupos que não os de pessoas com deficiência visual, também podem usufruir do percurso de apreciação sensorial de obras bidimensionais com o intuito de estimular também a coordenação motora. Neste caso, complementasse o percurso convidando alguém do grupo a vestir a roupa da figura representada na obra e “interpretar”



Obra Viva Foto 23

seu papel. É o que se denomina “Obra Viva” (Foto 23).



Oficinas Fotos 24 e 25



Ao final do percurso o grupo visitante é convidado a participar de uma oficina onde as pessoas podem se expressar sobre a experiência sensorial que vivenciaram através de desenhos, trabalhando com o jogo articulado

referente às esculturas do artista plástico baiano Rubem Valentim, do núcleo de arte contemporânea do Museu Afro Brasil ou, dependendo da disponibilidade do grupo (se não estão cansados) são convidados a assistirem e participarem de danças de origem africana conduzidas pelos assistentes Makaia Bedel e Daniel Wasawulul (Fotos 24 e 25).

Segundo Juliana Ribeiro⁹⁷, coordenadora do Programa Singular Plural, a partir do retorno que as instituições dão sobre a visita, sobre o aproveitamento do grupo, o que eles fixaram melhor de tudo o que lhes foi apresentado (as instituições desenvolvem atividades em suas unidades após a visita ao museu, em algumas delas convidam os educadores do programa para participarem) se consegue mapear o que é mais interessante para o grupo e, assim, ir readequando as atividades para que este possa usufruir de uma maneira mais interativa e proveitosa a visita ao museu.

O Programa Singular Plural está completando seu segundo ano. Aos poucos outras instituições vêm se integrando às parcerias o que faz aumentar o compromisso da instituição em se aprimorar e desenvolver outros materiais a partir de pesquisas e do retorno que esses visitantes trazem sobre o que eles pensam e desejam encontrar.

⁹⁷ Em entrevista no dia 02 de outubro de 2010

É importante a instituição museológica ter em mente que, ao se dispor a encampar um programa dessa magnitude, que ele não pode ser abordado de uma maneira superficial, por isso, toda ela deve estar envolvida, comprometendo-se não só a implantá-lo, mas a dar continuidade para que o mesmo não seja tratado como uma demanda social passageira.

Segundo Ribeiro⁹⁸ esse programa envolveu vários núcleos do museu e todos foram convidados a participar das palestras proferidas pela Doutora Amanda Tojal para que pudessem conhecer mais a fundo do que se tratava, qual era o objetivo a ser atingido com sua implantação e a importância de tal programa inclusivo nos dias de hoje.

Ainda, segundo Ribeiro⁹⁹ no início houve alguma resistência por parte de algumas pessoas, por outro lado, a direção do museu se mostrou aberta a essa experiência, proporcionando à medida de suas condições, meios para a contratação de pessoal qualificado e aquisição de material apropriado para que se pudesse dar continuidade a sua implantação. Algumas reações contrárias ou de estranhamento com o novo perfil do visitante e dos equipamentos até então esporádicos de sua presença, aos poucos vão sendo diluídas ante a importância e a repercussão que o programa vem tomando junto às entidades que cuidam das pessoas com deficiência e, principalmente em relação à Secretaria Estadual dos Direitos da Pessoa com Deficiência de São Paulo¹⁰⁰. Esta está interessada em conhecer mais profundamente o programa, além de propor algumas ações em conjunto.

Para o ano de 2011 outras parcerias estarão se formando com a possibilidade de patrocínio para a continuidade do projeto de adequação física dos acessos do museu, assim como a ampliação do número de obras do acervo das quais poderão ser feitas maquetes fixas e móveis além de pranchas em alto relevo e o desenvolvimento de outros jogos para as oficinas. Com o aumento da demanda se amplia a necessidade da contratação de mais educadores que atuem no programa. Cursos de formação para o público com deficiência estão sendo desenvolvidos com a finalidade de proporcionar uma real integração dessas pessoas com a sociedade economicamente ativa, capacitando-as e serem elas mesmas as mediadoras desses programas inclusivos.

⁹⁸ Entrevista concedida no dia 03 de outubro de 2010.

⁹⁹ Idem

¹⁰⁰ <http://www.pessoacomdeficiencia.sp.gov.br>

Essa experiência tem sido um grande aprendizado para as pessoas que se dispuseram a enfrentar esse desafio. Enfrentar as dificuldades exteriores, mas principalmente as barreiras que são levantadas internamente tem sido um constante estímulo à perseverança e a certeza do caminho escolhido. O museu está amadurecendo e firmando o seu papel como vetor da inclusão cultural. O caminho está apenas começando e os desafios ainda são muitos, mas aos poucos as suas marcas estão ficando cada vez mais profundas e totalmente visíveis, não podendo ser mais apagadas ou escamoteadas.

O Museu Afro Brasil vem se firmando como um museu a frente de seu tempo. Ao fazer sua opção pela inclusão total se mostrou ser uma instituição preocupada com seu papel social frente não só a comunidade afro brasileira, mas frente aos brasileiros de todos os matizes.

Todas as fotos apresentadas pertencem ao acervo do Programa Singular Plural e foram tiradas pelos educadores do programa e gentilmente cedidas para ilustrarem este trabalho.

Conclusão

...educando a sociedade como um todo e, especialmente, os profissionais com poder de decisão, mas ainda preconceituosos a respeito de pessoas com deficiência e que por isso deixam de abrir as oportunidades...

(Sasaki, 2006, p.102)

Para se conhecer verdadeiramente uma nação é imprescindível que se conheça o que ela tem em comum, o seu ponto de união, isto é, a sua cultura. Estudar o percurso e a consolidação que temas como cultura e patrimônio tiveram no mundo, em especial no Brasil até os dias de hoje, nos permite analisar e conceber o valor que eles tiveram na edificação da identidade cultural do país. Como também se reveste de importância procurar delinear a expansão e a efetivação da ciência Museologia que, acompanhando as mudanças do século XX introduziu conceitos como a socialização da cultura, a inclusão cultural, a educação pela cultura, o museu vivo, a preservação, a identidade cultural e tantos outros que foram sendo incorporados neste percurso, mudando comportamentos e firmando o caráter social do museu.

É fundamental que procuremos conhecer o contexto, o momento histórico no qual tais acontecimentos se desenrolaram e buscaremos avaliar o nível de conhecimento que se tinha à época em relação ao significado desses conceitos e as possibilidades reais em que as situações aconteceram e no qual as decisões foram tomadas. Assim, pela análise dos textos selecionados pudemos de certa forma avaliar um pouco o cenário do início do século XX no mundo, mostrando o Brasil como um país em busca de sua identidade e que por ação de seus intelectuais e dos governos então vigentes, foi traçando um caminho que, algumas vezes apesar de tortuosos, se valendo da cultura para atingir seus objetivos, nem sempre em concordância com os anseios da maioria, foram delineando o perfil de nossa cultura assim como a vemos nos nossos dias.

Com o Movimento Modernista na década de 1920 o País, pelo olhar de seus intelectuais, passou a tratar destes temas de uma forma mais contundente. O Brasil, que os brasileiros pouco conheciam, tinha a sua cultura e o seu patrimônio que precisavam ser conhecidos e preservados. Termos como Patrimônio Cultural passaram a incorporar uma linguagem ainda incipiente, mas que já se enriquecia pelos novos aportes como a recém estabelecida necessidade de tomar para preservar o nosso patrimônio material.

Durante as décadas de 1960, 1970 e meados de 1980, os temas ligados à cultura passaram a ser vinculados às políticas públicas de uma forma mais evidente e controlada, mostrando que os dirigentes da nação viam na cultura uma forte aliada para atingir seus objetivos de unificação nacional.

Os caminhos trilhados, se foram adequados ou não, já foram percorridos, museus

foram criados, ações foram normalizadas, permitindo, assim, uma proteção legal através de legislação específica e o que nos cabe neste início de terceiro milênio é procurar fortalecer o que já foi conquistado como, por exemplo, o reconhecimento do patrimônio imaterial – nossos saberes e fazeres - como algo fundamental para a construção de nossa identidade cultural. Podemos até dizer que meio tardiamente, pois desde a década de 1930 e posteriormente na década de 1970 este tema já havia sido abordado tanto pelo escritor Mário de Andrade na elaboração do anteprojeto para a criação do SPHAN, como por Aloísio Magalhães na direção da SPHAN, respectivamente. Somos uma nação com um povo que possui como uma de suas maiores riquezas as suas manifestações culturais provenientes da integração das várias culturas que lhe formaram. Os seus saberes e fazeres devem ser respeitados e incentivados como característica impar dessa formação.

A grande diversidade, proveniente deste caldeirão cultural é a marca mais importante do país, sendo a integração pela cultura a forma mais eficaz e mais verdadeira de se construir uma nação, pois permite a identificação por algo que ela própria produziu a partir de suas vivências e interações, resultando em suas manifestações culturais. É o que nos diferencia e nos agrega. É o que nos identifica perante o outro. A cultura, não só a erudita, mas principalmente a popular, como elemento transformador e agregador de valores, capaz de conscientizar e unir em torno de algo que é verdadeiramente seu.

Hoje, o Estado, através de políticas públicas deve ter como uma de suas premissas, atender às necessidades culturais da população se conscientizando de seu papel fomentador, condutor e integrador cujo objetivo deve ser o desenvolvimento cultural da nação. Suas ações devem focar os valores nacionais e preservar a diversidade cultural possibilitando que as minorias sejam respeitadas e suas expressões culturais divulgadas. Com sua presença como órgão regulador ele pode e deve evitar que a iniciativa privada através das leis de incentivo à cultura direcione seu fomento somente às manifestações culturais de seu interesse ou financie projetos sem garantia de continuidade, corrigindo possíveis desigualdades econômicas e sociais.

O Estado deve ir além da democratização da cultura possibilitando o acesso de todos à toda e qualquer forma de manifestação cultural do país e, principalmente respeitar e incentivar as expressões culturais populares. Deve procurar agir para diminuir a desigualdade na valorização de algumas manifestações em detrimento de outras, procurando

atuar de uma forma mais equilibrada no direcionamento de suas políticas públicas para que através da inclusão cultural a cultura passe de sintoma das desigualdades sociais para se tornar o ponto de mudança deste quadro.

Deve agir integradamente com os diversos órgãos institucionais, discutindo com a sociedade e planejando em todos os níveis de governo para que as políticas culturais sejam amplas e suas ações instrumentalizadas e conduzidas adequadamente de uma maneira uniforme, complementando-se mutuamente. Deve ouvir as instituições museológicas e conhecer de perto as suas necessidades para que possam atuar de uma maneira adequada como principal vetor e o braço mais próximo da população em todo este processo. Deve ouvir as comunidades representativas dos diversos grupos culturais possibilitando-lhes escolher e opinar implementando, assim, ações que possam contribuir verdadeiramente para a democracia cultural.

Segundo Botelho: “Hoje, parece claro que a democratização cultural não é induzir os 100% da população a fazerem determinadas coisas, mas sim oferecer a todos - colocando os meios a disposição – a possibilidade de escolher entre gostar ou não de algumas delas (...)” (Botelho, 2001, p.82).

Suas políticas devem ser voltadas para o incentivo à criação de programas inclusivos a todos os públicos, com suas necessidades próprias e, em particular ao público com deficiência, atuando em conjunto com o museu, possibilitando a sua adequação física e capacitação profissional para incluir de modo integral esse público, assim como facilitar o acesso, criando condições para a locomoção adequada do local de origem até o espaço museológico.

As políticas públicas, segundo Tojal:

“... por sua vez, não podem prescindir de ações planejadas e a sua articulação, potencialização e otimização pressupõe, uma rede de acessibilidade integrada por museus e por profissionais com a função de formar, capacitar, acompanhar, divulgar e avaliar permanentemente os programas de acessibilidade, desenvolvidos nas instituições, além de obter os recursos necessários para os apoios técnicos, a implementação dos programas envolvendo as diversas áreas museológicas, em especial no que concerne ao campo da comunicação, assim como a ampliação do quadro de profissionais técnicos e especializados”.(Tojal, 2007, p.271)

É importante que o governo seja transparente em suas intenções e em suas ações. Devido à grande dimensão territorial do Brasil, é normal a dificuldade em criar e integrar

uma política cultural que abranja todo o território nacional, talvez realmente seja interessante em alguns aspectos certa regionalização com fomentos diferenciados que consigam atender as peculiaridades de cada região, mas ao mesmo tempo, consiga fazê-las interagir, dialogar, respeitando-se e incentivando-se a diversidade cultural e ao mesmo tempo, procurando integrá-las num contexto mais amplo, articulando-as a partir do governo através de projetos sérios e coerentes.

O último século testemunhou um grande avanço nas diversas áreas de atividade humana e, sem precedentes, na área social em todo o mundo, como no Brasil, sendo que a cultura teve papel fundamental na consolidação do novo ser humano social, mais contestador e participativo. A relação do homem com o testemunho de sua passagem pelo planeta, num cenário tão amplo quanto o universo, encontrou na Museologia o suporte necessário para entender e intensificar essa relação.

Bruno nos diz que um dos problemas enfocados pela Museologia seria justamente: “(...) desenvolver processos para possibilitar que, a partir desta relação, o patrimônio seja transformado em herança e esta, por sua vez, contribua para a necessária construção das identidades”. (Bruno, 2001, p.8)

A Museologia, sob um olhar contemporâneo procura, dentro da sua competência, delinear este caminho indicando possíveis atitudes que contribuam para que esta relação (homem/patrimônio) se adeque a nova realidade.

A Nova Museologia nos ampliou o modo de ver esta relação o que possibilitou uma maior interação entre o homem e seu espaço de vida, cabendo ao museu desempenhar o papel de vetor dessa integração entre o homem e o espaço no qual está inserido. O museu ainda está afinando seu discurso procurando acertar o passo de acordo com os novos tempos, com as novas demandas sociais de inclusão, procurando ser mais crítico e participativo, compartilhando com a comunidade na qual está inserido os seus questionamentos. Isto ocorre, pois encontra alguma resistência às mudanças reais que se lhe impõe os novos tempos com suas novas necessidades, resistência muitas vezes encontrada em si mesmo.

O medo parece ser o maior desafio a ser enfrentado pelo museu. O medo da mudança, o medo do novo, o medo de perder um status que na realidade não existe mais. O mundo mudou, os conceitos mudaram e o momento atual é o do enfrentamento dos desafios

que a sociedade lhe coloca: como tornar-se acessível a todos sem perder a sua identidade! Como se abrir sem se descaracterizar! Como partilhar sem perder o foco de sua missão!

Precisamos retirar o que ainda resta de ranço no olhar do museu. Permitir-lhe se abrir inteiramente para as novas necessidades que a sociedade lhe cobra. Para tanto é necessário ir atrás de novos paradigmas. Conceitos como preservar necessitam de uma releitura. Comunicar apenas para glorificar, não permitindo uma identificação com o público também está fadado a perder espaço no novo papel que o museu se propôs a desempenhar. Estamos num momento de enfrentarmos os novos desafios e para isto é necessário reavaliarmos nossos códigos e termos coragem de reestruturá-los, senão corremos o risco de mudanças superficiais que em pouco tempo poderão se tornar obsoletas.

Estes são alguns dos desafios que permeiam os caminhos que já estão sendo trilhados, mas o mais difícil é a mudança de atitude. Esta precisa ser incorporada, cotidianizada nas ações pretendidas e desenvolvidas pelo museu e sua equipe.

Não podemos perder de vista o que foi defendido e corroborado por todos nos vários Encontros, Mesas Redondas e Simpósios promovidos por entidades como o ICOM e a UNESCO no decorrer do último século, com vistas a estabelecer o caráter social da museologia. Mais importante do que pormos no papel a nova ordem museológica, é colocá-la em prática e, para tanto, políticas específicas devem ser priorizadas, porque elas já existem. O poder público tem sobre si a obrigação de imprimir diretrizes e possibilitar recursos, principalmente, humanos para darmos prosseguimento à árdua missão de difundir, de sociabilizar a cultura. Este parece que ainda não encontrou o seu foco; a sociedade descobriu a sua força, mas parece que encontra alguma dificuldade quanto a entender o seu real poder de exigir as mudanças necessárias a sua verdadeira integração. Mesmo assim, vamos avançando em alguns segmentos como a inclusão total, a inclusão do diferente, a inclusão daquele que até então não se via acolhido por várias razões.

Como nos diz Studart:

“O respeito à diferença leva a uma atitude de tolerância e respeito mútuo. Conviver com a diferença cultural é uma rica oportunidade para construir valores e atitudes como respeito às diferenças e tolerância – ser capaz de entender, aceitar e respeitar o ponto de vista do Outro”. (Studart, 2003, p. 4)

O museu não pode modificar a sociedade. Ele pode no máximo modificar a si próprio e, assim, contribuir para a conscientização e modificação da sociedade como um

todo fornecendo os instrumentos necessários para o exercício da cidadania responsável que, atuando criticamente ajudará a combater as desigualdades sociais. Retirar as barreiras atitudinais é o primeiro passo decisivo para essa mudança de postura. Não apenas aceitar a presença, mas permitir o total acesso aos códigos que não precisam ser de poucos, podem e devem ser decodificados em uma linguagem transparente para que a arte, a história, a ciência e tudo o mais possam ser contempladas, vivenciadas e pertencidas por muitos.

A sua mudança de atitude será um estímulo importante na geração das mudanças sociais, pois com suas ações sócio-educativas voltadas a promover a auto-estima tendo no seu patrimônio cultural o grande elemento provocador, o museu terá condições de capacitar e estimular as pessoas a encontrarem seu próprio espaço na sociedade.

Já podemos visualizar no horizonte algumas mudanças. São pessoas e instituições que buscam encontrar o caminho mais adequado para se promover a inclusão total. Em alguns países, como foi descrito no decorrer deste trabalho, esse caminho está sendo trilhado há mais tempo. Programas inclusivos já são desenvolvidos e aplicados com continuidade, estimulados por políticas públicas direcionadas a garantir sua permanência.

Segundo Tojal: ... que as nossas ações possam servir de exemplo e passarem a ser cada vez mais um exemplo de programas de inclusão sócio-cultural em nossa sociedade. (Tojal, 2010)¹⁰¹

No Brasil vários museus desenvolveram e estão desenvolvendo programas inclusivos, procurando se integrar às novas demandas sociais. Alguns de uma forma isolada correm o risco de verem seus programas serem suspensos por falta de perspectiva, mas outros atuando em conjunto formando redes museológicas que propiciam uma relação mais equilibrada com os governos, podendo garantir uma continuidade das políticas públicas voltadas à cultura.

Para Monteiro:

“Os sistemas ou redes de museus podem configurar-se como uma ferramenta de empoderamento dos distintos atores sociais e como uma inovação no modelo de gestão da administração pública, na medida em que redesenham a relação do governo com o setor museológico, tornando-a participativa e democrática, e conferem um maior valor público às ações desenvolvidas pelo Estado. E, nesse sentido, construindo a harmonia pelo diálogo, pela troca, pelas interlocuções, pela aprendizagem e pela informação das diferenças”. (Monteiro, 2010, p. 2)

¹⁰¹ Entrevista concedida em 05 de novembro de 2010 (Anexo X)

Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias
Departamento de Museologia da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Baseado no que foi exposto concluímos que o museu precisa assumir de vez a sua responsabilidade como agente de transformação social e seus profissionais se conscientizarem de que são trabalhadores sociais e os principais atores desta mudança. Desenvolver programas inclusivos é um passo importante, mas somente o primeiro, pois a integração do público deve ser total. A sociedade deve ser incentivada a participar e a compartilhar de todo o processo cultural formando juntamente com o museu o alicerce que fortaleça mais e mais a identidade cultural desta nação tão diversa em suas múltiplas faces culturais.

Bibliografia:

- A Revolução de 30. (s.d.). <http://www.culturabrasil.org/revolucaode30/htm>. Acesso em 06 de junho de 2010, disponível em <http://www.culturabrasil.org>.
- Aidar, G. (2002). *Museus e inclusão social*. Ciências & Letras, N. 31 - Porto Alegre , (pp.53-62).
- Andrade, M. (1974). *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.
- _____ (1981). *Cartas de trabalho: correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade (1936-1945)*. Brasília: MEC.SPHAN/próMemória.
- _____ (1938). *Museus Populares*. Problemas, Revista Mensal de Cultura - a.1,5 , seção: Arte.São Paulo , (pp.53-55).
- Araújo M. M. & Bruno, M. C. (1995). *Memória do Pensamento Muserológico Contemporâneo. Documentos e Depoimentos*. Comitê Brasileiro do ICOM .
- Associação Brasileira de Normas Técnicas. (2004). *NBR 9050: Acessibilidade a edificações, mobiliário, espaços e equipamentos urbanos*. Rio de Janeiro.
- Barbalho, A. (1999). *O Estado pós- 64: Intervenção planejada na cultura*. Política e Trabalho (15) , (pp.63-78).
- _____ (2007). *Políticas Culturais no Brasil: identidade e diversidade sem diferença*. III ENECULT-Terceiro Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - UFBA/Salvador/BA , (pp.1-21). Acesso em 02 de junho de 2010, disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2007/AlexandreBarbalho.pdf
- _____ (2006). *Políticas de cultura- Como poderia o Estado se posicionar diante das novas identidades e diferenças no interior das nações hoje?* Acesso em 28 de agosto de 2010, disponível em SESCSP - Painel de Cultura e Pensamento: www.sescsp.org.br/sesc/images/upload/conferencias/399.rtf

- Barbato Jr., R. (2004). *Missionários de uma utopia nacional-popular_ os intelectuais e o departamento de cultura de são paulo*. São Paulo: AnnaBlume editora-comunicação.
- Barbosa, M. H. R.; Carisson, M. L. & Prosdócimo, S. S. (2010). *Atos, diálogos e percepções: experiências de acessibilidade do Museu de Arte de Santa Catarina*. In: Expomus, Caderno de Acessibilidade: Reflexões e Experiências em Museus e Exposições, (pp.37-41). São Paulo: Expomus.
- Barros, J. M. (2008). *Corrêa, R. M. (org.) Avanços e desafios na construção de uma sociedade inclusiva*. Acesso em 12 de 10 de 2010, disponível em Sociedade Inclusiva- PUC Minas: <http://www.proex.pucminas.br/sociedadeinclusiva/arquivos/avancosedesafiosnaconstrucaodeumasociedadeinclusiva.pdf#page=49>
- Bastide, P. A. (1935). *Que se entende por Cultura - cultura e matéria*. Revista do arquivo Municipal de São Paulo, v. 15 , (pp.203-208).
- Bolaño, C. Golin, C., Brittos, V.& Mota, J. (2010). *Introdução: desafios às políticas culturais e ao campo artístico e intelectual no Brasil no final da primeira década do século XXI*. in: Bolaños, C. Golin,C & Brittos, V.,(Org.). Economia da Arte e da Cultura. p. 1-32. São Paulo: Itaú Cultural.
- Botelho, I. (2007). *A política cultural e o plano das idéias*. III Enecult - Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura/ UFBA- Salvador , (pp.1-20). Acesso em 20 de maio de 2010, disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecult2007/IsauraBotelho.pdf>
- _____ (2001). *As dimensões da cultura e o lugar das políticas públicas*. Acesso em 03 de agosto de 2010, disponível em São Paulo em Perspectiva vol.15 no.2 São Paulo : http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200011
- Brant, L. (2005). (org.) *Diversidade Cultural - Globalização e culturas locais: dimensões, efeitos e perspectivas*. São Paulo: Escrituras Editora e Instituto Pensarte.

- _____. (s.d.). *Faces da cultura desenvolvimento social e investimento cultural privado*. Acesso em 06 de 09 de 2010, disponível em Centro de Estudos de Fundações e Entidades de Interesse Social- CEFEIS: <http://www.fundata.org.br/artigos.htm>
- Bruno, C. (1997 a). III. *Funções do Museu em debate*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 10 , (pp.23-36). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- _____. (2001-2002). *Museologia: princípios teórico-metodológicos e a historicidade do fenômeno museal*. São Paulo: Curso de Especialização em Museologia.
- _____. (2007). *Museus e Patrimônio Universal*. V Encontro do ICOM BRASIL - Forum dos Museus de Pernambuco, (pp. 1-13). Recife.
- _____. (1997 b). *Museus hoje para o amanhã*. Cadernos de Sóciomuseologia N. 10 , (pp.35-42). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Calabre, L. (2007). *A ação federal na Cultura: o caso dos conselhos*. Acesso em 14 de novembro de 2010, disponível em O público e o privado - n. 9: http://www.politicasuece.com/v6/admin/publicacao/mapps_4_123.pdf
- _____. (2010). *Fundação Casa de Rui Barbosa*. Acesso em 2010 de 09 de 04, disponível em Projeto: História da Política Cultural no Brasil: 1964 aos anos 2000, (pp.1-12): www.casaruibarbosa.gov.br/.../FCRB_SelecaoBolsistas_2010_Historia_da_politica_cultural_no_Brasil.pdf
- _____. (2009). *Políticas culturais no Brasil dos anos 1930 ao século XXI*. Rio de Janeiro: Editora FGV.
- Cândido, A. (1984). *A Revolução de 30 e a Cultura*. Novos Estudos CEBRAP , 27-36. Acesso em 31 de maio de 2010 em LetrasUSP Download, disponível em: <http://letrasuspdownload.wordpress.com/2010/05/05/texto-a-revolucao-de-1930-e-a-cultura/>

- Canedo, D. (2009). *Cultura é o quê? Reflexões sobre o conceito de cultura e a atuação dos poderes públicos*. V ENECULT - Quinto Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura - UFBA/Salvador/BA , (pp. 1-14). Acesso em 31 de maio de 2010, disponível em: www.cult.ufba.br/enecult2009/19353.pdf
- Castanho, S. E. (1987). *Política Cultural - Reflexão sobre a separação entre a educação e a cultura no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Orientado por José Luiz Sigrist.
- Cervinskis, A. (2009). *Um museu que comunique e eduque*. Acesso em julho de 2010, disponível em <http://wellingtondemelo.com.br/site/2009/12/um-museu-que-comunique-e-eduque/>.
- Chagas, M. (1999). *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Cadernos de Sóciomuseologia, n. 13, (pp. 1-73). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em:
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Chiovatto, M. M. (s.d.). *Museu, imaginação e formação dos sujeitos: a experiência da Pinacoteca do Estado de SP: Google Docs*. Acesso em 22 de 06 de 2010, disponível em www.gedest.unesc.net/seilacs/museuexperiencia_mila.pdf
- Choay, F. (2001). *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp.
- Coelho, T. (2004). *Dicionário de Política Cultural*. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda (Original publicado em 1997).
- Constância, J. P. (1993). *A Evolução de conceitos entre as declarações de Santiago e Caracas*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 1 , (pp. 121-129). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em:
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Corrêa, A. F. (2001). *Vilas, Parques, Bairros e Terreiros: Novos patrimônios na cena da políticas culturais em São Paulo e São Luís*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. Orientado por Teresinha Bernardo.

- Corrêa, R. M. (2005). *Cartilha da inclusão dos direitos da pessoas com deficiência*. Belo Horizonte: PUC-Minas.
- Costa, A. F. (1997). *Políticas culturais: conceitos e perspectivas*. Versão electrónica do Observatório das Atividades Culturais - OBS n. 2. Belém, Portugal. Acesso em 05 de agosto de 2010, disponível em:
http://www.oac.pt/pdfs/OBS_2_Pol%C3%ADticas%20Culturais_Conceitos%20e%20Perspectivas.pdf
- Costa, L. M. (2008). *Gustavo Barroso e a criação da “Casa do Brasil”*. *Revista Virtú - UFJF*,
(pp. 1-8). Acesso em 25 de junho de 2010, disponível em:
http://www.doutrina.linear.nom.br/arquivos/teses_artigos/inclusao3/Gustavo%20Barroso.pdf
- Cruz, A. N. (2007). *Museu inclusivo para deficientes visuais: arte através dos sentidos*. Acesso em 01 de novembro de 2010, disponível em
portais.ufg.br/projetos/seminariodeculturaavisual/images/pdf.../andreza.pdf
- Dassin, J. (1978). *Política e Poesia em Mário de Andrade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- Dodd, J. & Sandell, R. (2001). *Including Museums - perspectives on Museums, Galleries and social inclusion*. Leicester: RCMG.
- Dodd, J. (2002). *Interactive learning in Museums of Art and Design*. Research Centre for Museums and Galleries, University of Leicester . Acesso em 10 de maio de 2010, disponível em www.vam.ac.uk/files/file_upload/5761_file.pdf
- Duarte, P. (1985). *Mário de Andrade por ele mesmo*. São Paulo: Editora Hucitec.
- Falcão, J. (2001). *Patrimônio imaterial: um sistema sustentável de proteção*. *Tempo Brasileiro*, n. 147, Rio de Janeiro , (pp. 163-180).
- Fonseca, M. C. (1997). *O Patrimônio em Processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: Edidora UFRJ/Minc - IPHAN.

- Gomes, M. F. F. (2002). *Mário de Andrade e a inclusão social: um ponto de vista museológico*. Monografia apresentada ao Curso de Especialização em Museologia no Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, São Paulo. Orientada por Maria Cristina Oliveira Bruno.
- Gruman, M. (2008). *Políticas públicas e democracia cultural no Brasil*. Enfoques- Revista dos alunos de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia/UFRJ - V. 7 , (pp. 1-18).
- Instituto Português de Museus (IPM). (2004). *Museus e Acessibilidade. Coleção Temas de Museologia*. Lisboa: Facsimile, Lda. Acesso em 06 de junho de 2010, disponível em: http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/recursos/publicacoes/pub_museologia/ContentList.aspx?page=2
- Lafetá, J. L. (2000). *1930: A crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34.
- Lopes, J. M. (2009). *Da democratização da Cultura a um conceito e prática alternativos de Democracia Cultural*. Cadernos de Estudos, n. 14 , (pp. 1-13).
- Lousada, A. M. (1993). *Conservador e Museólogo: abordagem de conceitos*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 1 , (pp. 55-62). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Lousada, A. M., Carvalho, M. L., Jorge, O. & Tavares, L. (1993). *Estágio de museologia no Centre International en Formation Écomuseale, Quebeque: o balanço de quatro estagiárias*. Cadernos de Museologia, n. 1 , (pp. 79 – 82). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Luz, N. V. (1969). *A década de 1920 e suas crises*. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, n. 6, (pp. 67-75). Acesso em 03 de abril de 2010, disponível em: <http://www.ieb.usp.br/revista/revista006/rev006niciavilela.pdf>
- Martins, L. (1987, Junho). *A gênese de uma Intelligentsia - os intelectuais e a política no Brasil, 1920 a 1940*. Revista Brasileira de Ciências Sociais. n. 4, vol.2 , (pp. 65-87).

- Martins, P. I. S. R. (2008). *A inclusão pela arte: museus e públicos com deficiência visual*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Belas Artes/Universidade de Lisboa, Lisboa. Orientada por Fernando António Baptista Pereira. Acesso em 05 de junho de 2010, disponível em: <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/647>
- Miceli, S. (. (1984). *Estado e Cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Difel.
- _____ (1979). *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Rio de Janeiro: Difel.
- Monteiro, S. F. (2010). *Museus para a harmonia social*. Acesso em 20 de novembro de 2010, disponível em Revista Museu: <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=24003>
- Moraes, E. J. (1978). *A brasilidade modernista - sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- Moraes, S. (s.d.). *Cultura Brasileira e Indentidade Nacional: Uma leitura sobre o Modernismo*. Acesso em 05 de Junho de 2010, disponível em www.republicacenica.com.br/downloads/textos/textosonia.pdf.
- Moutinho, M. (1993). *Sobre o Conceito de Museologia Social*. Cadernos de Museologia, v. 1 , (pp. 5-10). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Nascimento, A. F. (2008). *Política Cultural e financiamento para a Cultura*. Diálogos & Ciência - Revista da Rede de Ensino FTC , (pp. 25-37).
- Neves, J. (2006). *Museus Acessíveis...museus para todos*. Congresso de Turismo Cultural, Territórios e Identidade. (pp. 1-16). Leiria: Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Leiria. Acesso em 04 de maio de 2010, disponível em: <http://acessibilidadeemmuseus.blogspot.com/2009/10/museus-para-todos-joselia-neves.html>

- Primo, J. S. (1999). *Pensar contemporaneamente a museologia*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 16 , (pp. 5-26). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- Priosti, O. M. (2008). *Ecomuseus e Museus Comunitários: processos de apropriação/gestão patrimonial para o desenvolvimento local e para comunidades sustentáveis*. Segundo Congresso Internacional de casos exitosos: educación para el desarrollo de sociedades sustentables, (pp. 1-7). VeraCruz, México.
- Raffaine, P. T. (1999). *Esculpindo a cultura na forma Brasil: o Departamento de Cultura de São Paulo (1935-1938)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Orientada por Elias Thomé Saliba
- Ramos, F. R. (2004). *A danação do Objeto: o museu no ensino da história*. Chapecó, SC: Argos - Editora Universitária.
- Reis, P. F. (2008). *Políticas Nacionais de Cultura: Análise do sistema e do Plano Nacional de Cultura*. Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia. Orientada por Antônio Albino Canelas Rubim, UFBA- Salvador/BA. Acesso em 01 de junho de 2010, disponível em www.bibliotecadigital.ufba.br/tde_busca/processaArquivo.php?...2327
- Ribeiro, M. d. (2007). *Inclusão social em Museus*. X Reunión de la Red de Popularización de la Ciencia y la Tecnología em America Latina y el Caribe, (p. 10). San José, Costa Rica.
- Ridenti, M. (s.d.). *Document Book*. Acesso em 01 de setembro de 2010, disponível em Cultura e política nos anos de 1970: <http://documentbook.com/ridenti-doc.html>
- Rubim, A. A. (2008). *Políticas culturais no Brasil: trajetória e contemporaneidade* . Acesso em 27 de Agosto de 2010, disponível em Nossos Documentos: <http://documentos-fgb.blogspot.com/2008/11/politicas-culturais-no-brasil-trajetria.html>

- Rubim, A. A., Rubim, I. & Vieira, M. P. (2005). *Atores sociais, redes e políticas culturais*. In: *Convênio Andrés Bello*. Acesso em 23 de 08 de 2010, disponível em Cátedras para la integración. Bogotá, Convênio Andrés Bello, (pp. 1-52):
http://www.cult.ufba.br/arquivos/atoressociais_redes_e_politicasculturais_catedra2005.pdf
- Rubino, S. (1991). *As fachadas da história: os antecedentes, a criação e os trabalhos do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1937-1968*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. Orientada por Antônio Augusto Arantes Neto. Acesso em 03 de maio de 2010, disponível em <http://cutter.unicamp.br/document/?code=vtls000049183>
- Rússio, W. (1984). *Cultura, patrimônio e preservação* (texto III). In: ARANTES, A. A.- *Produzindo o passado* (pp. 59-78). São Paulo: Brasiliense.
- Sandell, R. (1998). *Museums as Agents of Social Inclusion*. Museum Management and Curatorship. Vol. 17, n. 4 , (pp. 401-418).
- Santos, M. C. (2002 a). *Estratégias Museais e Patrimoniais Contribuindo para a Qualidade de Vida dos Cidadãos: diversas formas de musealização*. Cadernos de Socio Museologia, Nº 18 , (pp. 141-166). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>
- _____ (2000). *Museu e Comunidade: uma relação necessária*, (pp.1-19). 13a Reunião Anual do Instituto Biológico . São Paulo.
- _____ (2001). *Museu e Educação: conceitos e métodos*. Artigo extraído do texto produzido para aula inaugural do Curso de Especialização em Museologia do Museu de Arqueologia e Etnologia da USP, proferida na abertura do Simpósio Internacional, (pp. 1-22). São Paulo.
- _____ (1996). *Política cultural e museus no Brasil: tentando desvelar e entender para estabelecer um novo ponto de partida*. Cadernos de Sociomuseologia. N. 7 ,

(pp. 23 – 97). Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em:

<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>

_____ (2002 b). *Processos museológicos - critérios de exclusão*. IV Forum de Profissionais de Reservas Técnicas de Museus . Salvador, BA.

_____ (2002 c). *Processos museológicos: critérios de exclusão, in: Reflexões museológicas: caminhos da vida*. Cadernos de Sociomuseologia, n. 18 ,(pp. 69-86).

Acesso em 20 de janeiro de 2010, disponível em:

<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia>

Santos, S. M. A. (2009). *Acessibilidade em Museus*. Dissertação de Mestrado apresentada no Curso Integrado de Pós-Graduados em Museologia, Porto. Orientada por Alice Semedo. Acesso em 13 de abril de 2010, disponível em

<http://www.doxtop.com/browse/ae6c906d/acessibilidade-em-museus.aspx>

Sarkovas, Y. (2006). *O sistema injusto das leis de incentivo fiscal*. Acesso em 04 de 09 de 2010, disponível em www.culturaemercado.com.br:

<http://www.culturaemercado.com.br/noticias/o-sistema-injusto-das-leis-de-incentivo-a-cultura/>

Sarraf, V. P. (2008). *Reabilitação do Museu: Políticas de Inclusão Cultural por meio da Acessibilidade*. Dissertação de Mestrado apresentada na Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo. Orientada por Martin Grossmann.

Sasaki, R. K. (2006). *Inclusão - Construindo uma sociedade para todos*. Rio de Janeiro: WVA.

Schelling, V. (1991). *A presença do povo na cultura brasileira - ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire*. Campinas: Editora da Unicamp.

Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - n. 31. (1980). *Proteção e Revitalização do Patrimônio Cultural no Brasil: uma trajetória*. Brasília: MEC - Fundação Nacional Pró-Memória.

- Silva, F. A. B. (2007). *Política Cultural no Brasil, 2002-2006: acompanhamento e análise. Coleção Cadernos de Políticas Culturais; v. 2.* Brasília: Ministério da Cultura. Acesso em 02 de julho de 2010, disponível em:
<http://www.ipea.gov.br/sites/000/2/livros/cardenosdepoliticascaderno02.pdf>
- Silva, M. C. R. F. & Kirst, A. C. (2007- 2008). *Museu de Arte, inclusão da pessoa cega, desafios do educativo.* Acesso em 14 de julho de 2010, disponível em
http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/sumario.htm
- Studart, D. (2003). (org.) *Conceitos que transforma o museu, suas ações.* Acesso em 11 de junho de 2010, disponível em <http://www.quarteirao.com.br/pdf/polo1-%20texto5.pdf>
- Tamanini, E. (2003). *Museu e Educação: Reflexões acerca da experiência no Museu Arqueológico de Sambaqui de Joenville.* Pasos, Revista de Turismo y Patrimonio Cultural, Universidad de La Laguna, España , (pp.79-84). Acesso em 12 de junho de 2010, disponível em: <http://redalyc.uaemex.mx/pdf/881/88110107.pdf>
- The GLLAM Report. (2000). *Museums and Social Inclusion.* Leicester: University of Leicester. Acesso em 02 de maio de 2010, disponível em:
<http://www.le.ac.uk/ms/research/Reports/GLLAM.pdf>
- Tojal, A. P. (2008). *Museu e Inclusão Social.* Congresso Brasileiro do Trabalho da Pessoa com Deficiência CONDEF, (pp. 1-7). Florianópolis / Santa Catarina.
- _____ (2007). *Políticas Públicas de Inclusão de Públicos Especiais em Museus.* Tese de Doutorado apresentada na Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo. Orientada por Maria Helena Pires Martins.
- Toledo, C. N. (2005). *50 anos de fundação do ISEB.* . Acesso em 28 de agosto de 2010, disponível em Jornal da UNICAMP:
http://www.unicamp.br/unicamp/unicamp_hoje/jornalPDF/ju296pg11.pdf
- Vivas, C. G. (2008). *Arte Kusiwa: a inserção do patrimônio indígena no cenário nacional.* Acesso em 05 de 06 de 2010, disponível em XIII Encontro de História - Anpuh-Rio :

http://www.encontro2008.rj.anpuh.org/resources/content/anais/1214604687_ARQUIVO_artigoAnpuh.pdf

Zanirato, S. H. & Ribeiro W. C. (2006). *Patrimônio cultural: a percepção da natureza como um bem não renovável*. Acesso em 10 de 06 de 2010, disponível em Revista Brasileira de História: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882006000100012&script=sci_arttext

Anexos

Anexo I

LEI N.º 7.853 de 24 de outubro de 1989

Dispõe sobre o apoio às pessoas portadoras de deficiência, sua integração social, sobre a Coordenadoria para a Integração da Pessoa Portadora de Deficiência – CORDE, institui a tutela jurisdicional de interesses coletivos ou difusos dessas pessoas, disciplina a atuação do Ministério Público, define crimes, e dá outras providências.

Art. 2º. Ao Poder Público e seus órgãos cabe assegurar às pessoas portadoras de deficiência o pleno exercício de seus direitos básicos, inclusive dos direitos à educação, à saúde, ao trabalho, ao lazer, à previdência social, ao amparo à infância e à maternidade, e de outros que, decorrentes da Constituição e das leis, propiciem seu bem-estar pessoal, social e econômico.

Parágrafo Único. Para o fim estabelecido no caput deste artigo, os órgão e entidades da administração direta e indireta devem dispensar, no âmbito de sua competência e finalidade, aos assuntos objetos desta Lei, tratamento prioritário e adequado, tendente a viabilizar, sem prejuízo de outras, as seguintes medidas:

I – na área da educação:

- a) a inclusão, no sistema educacional, da Educação Especial como modalidade educativa que abranja a educação precoce, a pré-escolar, as de 1º e 2º graus, a supletiva, a habilitação e reabilitação profissionais, com currículos, etapas e exigências de diplomação próprios;
- b) o oferecimento obrigatório de programas de Educação Especial em estabelecimentos públicos de ensino;
- c) a oferta, obrigatória e gratuita, da Educação Especial em estabelecimentos públicos de ensino;
- d) o oferecimento obrigatório de programas de Educação Especial em nível pré-escolar e escolar, em unidades hospitalares e congêneres nas quais estejam internados, por prazo igual ou superior a um (um) ano, educandos portadores de deficiência;
- e) o acesso de alunos portadores de deficiência aos benefícios conferidos aos demais educandos, inclusive material escolar, merenda escolar e bolsa de estudo;
- f) a matrícula compulsória em cursos regulares de estabelecimentos públicos e particulares de pessoas portadoras de deficiência capazes de se integrarem ao sistema regular de ensino.

Anexo II

LEI Nº 10.098 - DE 19 DE DEZEMBRO DE 2000 - DOU DE 20/12/2000

Estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências

O PRESIDENTE DA REPÚBLICA Faço saber que o Congresso Nacional decreta e eu sanciono a seguinte Lei:

CAPÍTULO I - DISPOSIÇÕES GERAIS

Art. 1º Esta Lei estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, mediante a supressão de barreiras e de obstáculos nas vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e reforma de edifícios e nos meios de transporte e de comunicação.

Art. 2º Para os fins desta Lei são estabelecidas as seguintes definições:

I – acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida;

II – barreiras: qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento e a circulação com segurança das pessoas, classificadas em:

- a) barreiras arquitetônicas urbanísticas: as existentes nas vias públicas e nos espaços de uso público;
- b) barreiras arquitetônicas na edificação: as existentes no interior dos edifícios públicos e privados;
- c) barreiras arquitetônicas nos transportes: as existentes nos meios de transportes;
- d) barreiras nas comunicações: qualquer entrave ou obstáculo que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos meios ou sistemas de comunicação, sejam ou não de massa;

III – pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida: a que temporária ou permanentemente tem limitada sua capacidade de relacionar-se com o meio e de utilizá-lo;

IV – elemento da urbanização: qualquer componente das obras de urbanização, tais como os referentes a pavimentação, saneamento, encanamentos para esgotos, distribuição de energia elétrica, iluminação pública, abastecimento e distribuição de água, paisagismo e os que materializam as indicações do planejamento urbanístico;

V – mobiliário urbano: o conjunto de objetos existentes nas vias e espaços públicos, superpostos ou adicionados aos elementos da urbanização ou da edificação, de forma que sua modificação ou traslado não provoque alterações substanciais nestes elementos, tais como semáforos, postes de sinalização e similares, cabines telefônicas, fontes públicas, lixeiras, toldos, marquises, quiosques e quaisquer outros de natureza análoga;

VI – ajuda técnica: qualquer elemento que facilite a autonomia pessoal ou possibilite o acesso e o uso de meio físico.

CAPÍTULO II - DOS ELEMENTOS DA URBANIZAÇÃO

Art. 3º O planejamento e a urbanização das vias públicas, dos parques e dos demais espaços de uso público deverão ser concebidos e executados de forma a torná-los acessíveis para as pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Art. 4º As vias públicas, os parques e os demais espaços de uso público existentes, assim como as respectivas instalações de serviços e mobiliários urbanos deverão ser adaptados, obedecendo-se ordem de prioridade que vise à maior eficiência das modificações, no sentido de promover mais ampla acessibilidade às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Art. 5º O projeto e o traçado dos elementos de urbanização públicos e privados de uso comunitário, nestes compreendidos os itinerários e as passagens de pedestres, os percursos de entrada e de saída de veículos, as escadas e rampas, deverão observar os parâmetros estabelecidos pelas normas técnicas de acessibilidade da Associação Brasileira de Normas Técnicas – ABNT.

Art. 6º Os banheiros de uso público existentes ou a construir em parques, praças, jardins e espaços livres públicos deverão ser acessíveis e dispor, pelo menos, de um sanitário e um lavatório que atendam às especificações das normas técnicas da ABNT.

Art. 7º Em todas as áreas de estacionamento de veículos, localizadas em vias ou em espaços públicos, deverão ser reservadas vagas próximas dos acessos de circulação de pedestres, devidamente sinalizadas, para veículos que transportem pessoas portadoras de deficiência com dificuldade de locomoção.

Parágrafo único. As vagas a que se refere o caput deste artigo deverão ser em número equivalente a dois por cento do total, garantida, no mínimo, uma vaga, devidamente sinalizada e com as especificações técnicas de desenho e traçado de acordo com as normas técnicas vigentes.

CAPÍTULO III - DO DESENHO E DA LOCALIZAÇÃO DO MOBILIÁRIO URBANO

Art. 8º Os sinais de tráfego, semáforos, postes de iluminação ou quaisquer outros elementos verticais de sinalização que devam ser instalados em itinerário ou espaço de acesso para pedestres deverão ser dispostos de forma a não dificultar ou impedir a circulação, e de modo que possam ser utilizados com a máxima comodidade.

Art. 9º Os semáforos para pedestres instalados nas vias públicas deverão estar equipados com mecanismo que emita sinal sonoro suave, intermitente e sem estridência, ou com mecanismo alternativo, que sirva de guia ou orientação para a travessia de pessoas portadoras de deficiência visual, se a intensidade do fluxo de veículos e a periculosidade da via assim determinarem.

Art.10. Os elementos do mobiliário urbano deverão ser projetados e instalados em locais que permitam sejam eles utilizados pelas pessoas portadoras de deficiência ou com

mobilidade reduzida.

CAPÍTULO IV - DA ACESSIBILIDADE NOS EDIFÍCIOS PÚBLICOS OU DE USO COLETIVO

Art.11. A construção, ampliação ou reforma de edifícios públicos ou privados destinados ao uso coletivo deverão ser executadas de modo que sejam ou se tornem acessíveis às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Parágrafo único. Para os fins do disposto neste artigo, na construção, ampliação ou reforma de edifícios públicos ou privados destinados ao uso coletivo deverão ser observados, pelo menos, os seguintes requisitos de acessibilidade:

- I – nas áreas externas ou internas da edificação, destinadas a garagem e a estacionamento de uso público, deverão ser reservadas vagas próximas dos acessos de circulação de pedestres, devidamente sinalizadas, para veículos que transportem pessoas portadoras de deficiência com dificuldade de locomoção permanente;
- II – pelo menos um dos acessos ao interior da edificação deverá estar livre de barreiras arquitetônicas e de obstáculos que impeçam ou dificultem a acessibilidade de pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida;
- III – pelo menos um dos itinerários que comuniquem horizontal e verticalmente todas as dependências e serviços do edifício, entre si e com o exterior, deverá cumprir os requisitos de acessibilidade de que trata esta Lei; e
- IV – os edifícios deverão dispor, pelo menos, de um banheiro acessível, distribuindo-se seus equipamentos e acessórios de maneira que possam ser utilizados por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Art.12. Os locais de espetáculos, conferências, aulas e outros de natureza similar deverão dispor de espaços reservados para pessoas que utilizam cadeira de rodas, e de lugares específicos para pessoas com deficiência auditiva e visual, inclusive acompanhante, de acordo com a ABNT, de modo a facilitar-lhes as condições de acesso, circulação e comunicação.

CAPÍTULO V - DA ACESSIBILIDADE NOS EDIFÍCIOS DE USO PRIVADO

Art.13. Os edifícios de uso privado em que seja obrigatória a instalação de elevadores deverão ser construídos atendendo aos seguintes requisitos mínimos de acessibilidade:

- I – percurso acessível que una as unidades habitacionais com o exterior e com as dependências de uso comum;
- II – percurso acessível que una a edificação à via pública, às edificações e aos serviços anexos de uso comum e aos edifícios vizinhos;
- III – cabine do elevador e respectiva porta de entrada acessíveis para pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Art.14. Os edifícios a serem construídos com mais de um pavimento além do pavimento de acesso, à exceção das habitações unifamiliares, e que não estejam obrigados à instalação de elevador, deverão dispor de especificações técnicas e de projeto que facilitem a instalação

de um elevador adaptado, devendo os demais elementos de uso comum destes edifícios atender aos requisitos de acessibilidade.

Art.15. Caberá ao órgão federal responsável pela coordenação da política habitacional regulamentar a reserva de um percentual mínimo do total das habitações, conforme a característica da população local, para o atendimento da demanda de pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

CAPÍTULO VI - DA ACESSIBILIDADE NOS VEÍCULOS DE TRANSPORTE COLETIVO

Art.16. Os veículos de transporte coletivo deverão cumprir os requisitos de acessibilidade estabelecidos nas normas técnicas específicas.

CAPÍTULO VII - DA ACESSIBILIDADE NOS SISTEMAS DE COMUNICAÇÃO E SINALIZAÇÃO

Art.17. O Poder Público promoverá a eliminação de barreiras na comunicação e estabelecerá mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, à comunicação, ao trabalho, à educação, ao transporte, à cultura, ao esporte e ao lazer.

Art.18. O Poder Público implementará a formação de profissionais intérpretes de escrita em braile, linguagem de sinais e de guias-intérpretes, para facilitar qualquer tipo de comunicação direta à pessoa portadora de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação.

Art.19. Os serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens adotarão plano de medidas técnicas com o objetivo de permitir o uso da linguagem de sinais ou outra subtítuloção, para garantir o direito de acesso à informação às pessoas portadoras de deficiência auditiva, na forma e no prazo previstos em regulamento.

CAPÍTULO VIII - DISPOSIÇÕES SOBRE AJUDAS TÉCNICAS

Art.20. O Poder Público promoverá a supressão de barreiras urbanísticas, arquitetônicas, de transporte e de comunicação, mediante ajudas técnicas.

Art.21. O Poder Público, por meio dos organismos de apoio à pesquisa e das agências de financiamento, fomentará programas destinados:

- I – à promoção de pesquisas científicas voltadas ao tratamento e prevenção de deficiências;
- II – ao desenvolvimento tecnológico orientado à produção de ajudas técnicas para as pessoas portadoras de deficiência;
- III – à especialização de recursos humanos em acessibilidade.

CAPÍTULO IX - DAS MEDIDAS DE FOMENTO À ELIMINAÇÃO DE BARREIRAS

Art.22. É instituído, no âmbito da Secretaria de Estado de Direitos Humanos do Ministério da Justiça, o Programa Nacional de Acessibilidade, com dotação orçamentária específica, cuja execução será disciplinada em regulamento.

CAPÍTULO X - DISPOSIÇÕES FINAIS

Art.23. A Administração Pública federal direta e indireta destinará, anualmente, dotação orçamentária para as adaptações, eliminações e supressões de barreiras arquitetônicas existentes nos edifícios de uso público de sua propriedade e naqueles que estejam sob sua administração ou uso.

Parágrafo único. A implementação das adaptações, eliminações e supressões de barreiras arquitetônicas referidas no caput deste artigo deverá ser iniciada a partir do primeiro ano de vigência desta Lei.

Art.24. O Poder Público promoverá campanhas informativas e educativas dirigidas à população em geral, com a finalidade de conscientizá-la e sensibilizá-la quanto à acessibilidade e à integração social da pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Art.25. As disposições desta Lei aplicam-se aos edifícios ou imóveis declarados bens de interesse cultural ou de valor histórico-artístico, desde que as modificações necessárias observem as normas específicas reguladoras destes bens.

Art.26. As organizações representativas de pessoas portadoras de deficiência terão legitimidade para acompanhar o cumprimento dos requisitos de acessibilidade estabelecidos nesta Lei.

Art.27. Esta Lei entra em vigor na data de sua publicação.

Brasília, 19 de dezembro de 2000; 179º da Independência e 112º da República.

FERNANDO HENRIQUE CARDOSO
José Gregori

Anexo III

PROJETO DE LEI nº 6722/2010

Institui o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura - Procultura, e dá outras providências.

O CONGRESSO NACIONAL decreta:

CAPÍTULO I

DO PROCULTURA

Seção I

Disposições Preliminares

Art. 1º Fica instituído o Programa Nacional de Fomento e Incentivo à Cultura - Procultura, com a finalidade de mobilizar e aplicar recursos para apoiar projetos culturais que concretizem os princípios da Constituição, em especial os dos arts. 215 e 216.

Parágrafo único. Para os efeitos desta Lei, considera-se:

I - projeto cultural: forma de apresentação das políticas, programas, planos anuais e ações culturais que pleiteiem recursos do Procultura;

II - proponente: pessoa física ou jurídica, com ou sem fins lucrativos, que apresente projeto cultural;

III - avaliação de projetos culturais: procedimento por meio do qual os projetos culturais serão selecionados para a aplicação dos recursos dos mecanismos previstos no art. 2º, incisos I e II, respeitadas a igualdade entre os proponentes, a liberdade de expressão e de criação, as diferenças regionais e a diversidade cultural;

IV - projeto cultural com potencial de retorno comercial: projeto cultural com expectativa de lucro, cuja aplicação de recursos dar-se-á preferencialmente na modalidade investimento;

V - equipamentos culturais: bens imóveis com destinação cultural permanente, tais como museus, bibliotecas, centros culturais, teatros, territórios arqueológicos e de paisagem cultural;

VI - doação incentivada: transferência, sem finalidade promocional, de recursos financeiros para projeto cultural previamente aprovado pelo Ministério da Cultura;

VII - co-patrocínio incentivado: transferência, com finalidade promocional, de recursos financeiros a projetos culturais previamente aprovados pelo Ministério da Cultura;

VIII - doador incentivado: pessoa física ou jurídica tributada com base no lucro real que aporta, sem finalidade promocional, recursos financeiros em projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura ou que é por ele autorizada a transferir bens móveis de reconhecido valor cultural ou bens imóveis para o patrimônio de pessoa jurídica sem fins lucrativos; e

IX - co-patrocinador incentivado: pessoa física ou pessoa jurídica tributada com base no lucro real que aporta, com finalidade promocional, recursos financeiros em projetos culturais aprovados pelo Ministério da Cultura.

Art. 2º O Procultura será implementado por meio dos seguintes mecanismos, entre outros:

I - Fundo Nacional da Cultura - FNC;

II - Incentivo Fiscal a Projetos Culturais;

III - Fundo de Investimento Cultural e Artístico - Ficart; e

IV - Vale-Cultura, criado por lei específica.

Parágrafo único. Os mecanismos previstos neste artigo deverão observar os limites de disponibilidade orçamentária e de teto de renúncia de receitas constantes da Lei de Diretrizes Orçamentárias.

Art. 3º O Procultura promoverá o desenvolvimento cultural e artístico, o exercício dos direitos culturais e o fortalecimento da economia da cultura, tendo como objetivos:

I - valorizar a expressão cultural dos diferentes indivíduos, grupos e comunidades das diversas regiões do País e apoiar sua difusão;

II - apoiar as diferentes iniciativas que fomentem a transversalidade da cultura, em áreas como educação, meio ambiente, saúde, promoção da cidadania e dos direitos humanos, ciência, economia solidária e outras dimensões da sociedade;

III - estimular o desenvolvimento cultural em todo território nacional, buscando a superação de desequilíbrios regionais e locais;

IV - apoiar as diferentes linguagens artísticas, garantindo suas condições de realização, circulação, formação e fruição nacional e internacional;

V - apoiar as diferentes etapas da carreira dos artistas, adotando ações específicas para sua valorização;

VI - apoiar a preservação e o uso sustentável do patrimônio histórico, cultural e artístico brasileiro em suas dimensões material e imaterial;

VII - ampliar o acesso da população brasileira à fruição e à produção de bens, serviços e conteúdos culturais, valorizando iniciativas voltadas para as diferentes faixas etárias;

VIII - desenvolver a economia da cultura, a geração de emprego, a ocupação e a renda, fomentar as cadeias produtivas artísticas e culturais, estimulando a formação de relações trabalhistas estáveis;

IX - apoiar as atividades culturais que busquem erradicar todas as formas de discriminação e preconceito;

X - apoiar os conhecimentos e expressões tradicionais, de grupos locais e de diferentes formações étnicas e populacionais;

XI - valorizar a relevância das atividades culturais de caráter criativo, inovador ou experimental;

XII - apoiar a formação, capacitação e aperfeiçoamento de agentes culturais públicos e privados;

XIII - valorizar a língua portuguesa e as diversas línguas e culturas que formam a sociedade brasileira;

XIV - promover a difusão e a valorização das expressões culturais brasileiras no exterior, assim como o intercâmbio cultural com outros países;

XV - apoiar a dimensão cultural dos processos multilaterais internacionais baseados na diversidade cultural;

XVI - valorizar o saber de artistas, mestres de culturas tradicionais, técnicos, pesquisadores, pensadores e estudiosos da arte e da cultura; e

XVII - fortalecer as instituições culturais brasileiras.

§ 1º Para o alcance dos seus objetivos, o Procultura apoiará, por meio de seus mecanismos e desde que presentes a dimensão cultural e o predominante interesse público, as seguintes ações:

I - produção e difusão de obras de caráter artístico e cultural, incluindo a remuneração de direitos autorais;

II - realização de projetos, tais como exposições, festivais, feiras e espetáculos, no País e no exterior, incluindo a cobertura de despesas com transporte e seguro de objetos de valor cultural;

III - concessão de prêmios mediante seleções públicas;

IV - instalação e manutenção de cursos para formar, especializar e profissionalizar agentes culturais públicos e privados;

V - realização de levantamentos, estudos, pesquisas e curadorias nas diversas áreas da cultura;

VI - concessão de bolsas de estudo, de pesquisa, de criação, de trabalho e de residências artísticas no Brasil ou no exterior, a autores, artistas, estudiosos e técnicos brasileiros ou estrangeiros residentes no País ou vinculados à cultura brasileira;

VII - aquisição de bens culturais para distribuição pública, inclusive de ingressos para eventos artísticos;

VIII - aquisição, preservação, organização, digitalização e outras formas de difusão de acervos, arquivos e coleções;

IX - construção, formação, organização, manutenção e ampliação de museus, bibliotecas, centros culturais, cinematecas, teatros, territórios arqueológicos e de paisagem cultural, além de outros equipamentos culturais e obras artísticas em espaço público;

X - elaboração de planos anuais e plurianuais de instituições e grupos culturais, regulados pelos arts. 31 e 32, § 2º;

XI - digitalização de acervos, arquivos e coleções, bem como a produção de conteúdos digitais, jogos eletrônicos, vídeo-arte, e o fomento à cultura digital;

XII - aquisição de imóveis tombados com a estrita finalidade de instalação de equipamentos culturais de acesso público;

XIII - conservação e restauração de imóveis, monumentos, logradouros, sítios, espaços e demais objetos, inclusive naturais, tombados pela União ou localizados em áreas sob proteção federal;

XIV - restauração de obras de arte, documentos artísticos e bens móveis de reconhecidos valores culturais;

XV - realização de intercâmbio cultural, nacional ou internacional;

XVI - aquisição de obras de arte por coleções privadas de interesse público; e

XVII - apoio a projetos culturais não previstos nos incisos I a XVI e considerados relevantes pelo Ministério da Cultura, consultada a Comissão Nacional de Incentivo e Fomento à Cultura - CNIC.

§ 2º O apoio de que trata esta Lei somente será concedido a projetos culturais cuja exibição, utilização e circulação dos bens culturais deles resultantes sejam oferecidos ao público em geral, gratuitamente ou mediante cobrança de ingresso.

§ 3º É vedada a concessão de incentivo a obras, produtos, eventos ou outros decorrentes, destinados ou circunscritos a coleções particulares ou circuitos privados que estabeleçam limitações de acesso.

Anexo IV

LEI Nº 11.263, DE 12 DE NOVEMBRO DE 2002

(Projeto de lei nº 295, DE 1999, da deputada Célia Leão - PSDB)

Estabelece normas e critérios para a acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, e dá outras providências

O PRESIDENTE DA ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA, EM EXERCÍCIO NO CARGO DE GOVERNADOR DO ESTADO DE SÃO PAULO:

Faço saber que a Assembléia Legislativa decreta e eu promulgo a seguinte lei:

CAPÍTULO I

Das Disposições Gerais

Artigo 1º - Esta lei estabelece normas gerais e critérios básicos para a promoção da acessibilidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, mediante a supressão de barreiras e de obstáculos nas vias e espaços públicos, no mobiliário urbano, na construção e reforma de edifícios e nos meios de transporte e de comunicação.

Artigo 2º - Para os fins desta lei são estabelecidas as seguintes definições:

I - acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida;

II - barreiras: qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento e a circulação com segurança das pessoas, classificadas em:

a) barreiras arquitetônicas urbanísticas: as existentes nas vias públicas e nos espaços de uso público;

b) barreiras arquitetônicas nas edificações: as existentes no interior dos edifícios públicos e privados;

c) barreiras arquitetônicas nos transportes: as existentes nos meios de transporte;

d) barreiras nas comunicações: qualquer entrave ou obstáculo que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos meios ou sistemas de comunicação, sejam ou não de massa;

III - pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida: a que, temporária ou permanentemente, tem limitada sua capacidade de relacionar-se com o meio e de utilizá-lo;

IV - elemento da urbanização: qualquer componente das obras de urbanização, tais como os referentes a pavimentação, saneamento, encanamentos para esgotos, distribuição de energia elétrica, iluminação pública, abastecimento e distribuição de água, paisagismo e os que materializam as indicações do planejamento urbanístico;

V - mobiliário urbano: o conjunto de objetos existentes nas vias e espaços públicos, superpostos ou adicionados aos elementos da urbanização ou da edificação, de forma que sua modificação ou traslado não provoque alterações substanciais nestes elementos, tais como semáforos, postes de sinalização e similares, cabines telefônicas, fontes públicas, lixeiras, toldos, marquises, quiosques e quaisquer outros de natureza análoga;

VI - ajuda técnica: qualquer elemento que facilite a autonomia pessoal ou possibilite o

acesso e o uso do meio físico.

CAPÍTULO II

Dos Elementos da Urbanização

Artigo 3º - O planejamento e a urbanização das vias públicas, dos parques e dos demais espaços de uso público deverão ser concebidos e executados de forma a torná-los acessíveis para as pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Artigo 4º - As vias públicas, os parques e os demais espaços de uso público existentes, assim como as respectivas instalações de serviços e mobiliários urbanos deverão ser adaptados, obedecendo-se ordem de prioridade que vise à maior eficiência das modificações, no sentido de promover mais ampla acessibilidade às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Artigo 5º - O projeto e o traçado dos elementos de urbanização públicos e privados de uso comunitário, nestes compreendidos os itinerários e as passagens de pedestres, os percursos de entrada e de saída de veículos, as escadas e rampas, deverão observar os parâmetros estabelecidos pelas normas técnicas de acessibilidade da NBR 9050 da Associação Brasileira de Normas Técnicas - ABNT.

Artigo 6º - Os banheiros de uso público existentes ou a construir em parques, praças, jardins e espaços livres públicos deverão ser acessíveis e dispor, pelo menos, de um sanitário e de um lavatório que atendam às especificações da NBR 9050 da ABNT.

Artigo 7º - Em todas as áreas de estacionamento de veículos, localizadas em vias ou em espaços públicos, deverão ser reservadas vagas próximas dos acessos de circulação de pedestres, devidamente sinalizadas, para veículos que transportem pessoas portadoras de deficiências com dificuldades de locomoção.

Parágrafo único - As vagas a que se refere o "caput" deste artigo deverão ser em número equivalente a 2% (dois por cento) do total, garantindo-se, no mínimo, uma vaga, devidamente sinalizada e com as especificações técnicas de desenho e traçado de acordo com as normas técnicas vigentes.

CAPÍTULO III

Do Desenho e da Localização do Mobiliário Urbano

Artigo 8º - Os sinais de tráfego, semáforos, postes de iluminação ou quaisquer outros elementos verticais de sinalização que devam ser instalados em itinerário ou espaço de acesso para pedestres deverão ser dispostos de forma a não dificultar ou impedir a circulação, e de modo a que possam ser utilizados com a máxima comodidade.

Artigo 9º - Os semáforos para pedestres instalados nas vias públicas deverão estar equipados com mecanismo que emita sinal sonoro suave, intermitente e sem estridência, ou com mecanismo alternativo, que sirva de guia ou orientação para a travessia de pessoas portadoras de deficiência visual, se a intensidade do fluxo de veículos e a periculosidade da via assim determinarem.

Artigo 10 - Os elementos do mobiliário urbano deverão ser projetados e instalados em locais que permitam sejam eles utilizados pelas pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

CAPÍTULO IV

Da Acessibilidade nos Edifícios Públicos ou de Uso Coletivo

Artigo 11 - A construção, ampliação ou reforma de edifícios públicos ou privados destinados ao uso coletivo deverão ser executadas de modo a que sejam ou se tornem acessíveis às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Parágrafo único - Para os fins do disposto neste artigo, na construção, ampliação ou reforma de edifícios públicos ou privados destinados ao uso coletivo deverão ser

observados, pelo menos, os seguintes requisitos de acessibilidade:

- 1 - nas áreas externas ou internas da edificação, destinadas a garagem e a estacionamento de uso público, deverão ser reservadas vagas próximas dos acessos de circulação de pedestres, devidamente sinalizadas, para veículos que transportem pessoas portadoras de deficiência com dificuldade de locomoção permanente;
- 2 - pelo menos um dos acessos ao interior da edificação deverá estar livre de barreiras arquitetônicas e de obstáculos que impeçam ou dificultem a acessibilidade da pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida;
- 3 - pelo menos um dos itinerários que comuniquem horizontal e verticalmente todas as dependências e serviços do edifício, entre si e com o exterior, deverá cumprir os requisitos de acessibilidade de que trata esta lei;
- 4 - os edifícios deverão dispor, pelo menos, de um banheiro acessível, distribuindo-se seus equipamentos e acessórios de maneira a que possam ser utilizados por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Artigo 12 - Os locais de espetáculos, conferências, aulas e outros de natureza similar deverão ser acessíveis às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida e dispor de espaços reservados para pessoas que utilizam cadeira de rodas, e de lugares específicos para pessoas com deficiência auditiva e visual, inclusive acompanhante, de acordo com a NBR 9050 da ABNT, de modo a facilitar-lhes as condições de acesso, circulação e comunicação.

CAPÍTULO V

Da Acessibilidade nos Edifícios de Uso Privado

Artigo 13 - Os edifícios de uso privado, em que seja obrigatória a instalação de elevadores, deverão ao serem construídos, ampliados ou reformados atender aos seguintes requisitos mínimos de acessibilidade:

- I - percurso acessível, que comunique as unidades habitacionais com o exterior e com as dependências de uso comum;
- II - percurso acessível que una a edificação à via pública, às edificações e aos serviços anexos de uso comum e aos edifícios vizinhos;
- III - cabine do elevador e respectiva porta de entrada acessíveis para pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Artigo 14 - Os edifícios a serem construídos, ampliados ou reformados, com mais de um pavimento, à exceção das habitações unifamiliares, e que não estejam obrigados à instalação de elevador, deverão dispor de especificações técnicas e de projeto que facilitem a instalação de um elevador adaptado, devendo os demais elementos de uso comum destes edifícios atender aos requisitos de acessibilidade.

Artigo 15 - Vetado.

CAPÍTULO VI

Da Acessibilidade nos Veículos de Transporte Coletivo

Artigo 16 - Os veículos de transporte coletivo deverão cumprir os requisitos de acessibilidade estabelecidos nas normas técnicas específicas.

CAPÍTULO VII

Da Acessibilidade nos Sistemas de Comunicação e Sinalização

Artigo 17 - O Poder Público promoverá a eliminação de barreiras na comunicação e estabelecerá mecanismos e alternativas técnicas que tornem acessíveis os sistemas de comunicação e sinalização às pessoas portadoras de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação, para garantir-lhes o direito de acesso à informação, comunicação, trabalho, educação, transporte, cultura, esporte e lazer.

Artigo 18 - O Poder Público implementará a formação de profissionais intérpretes de escrita Braille, linguagem de sinais e de guias-intérpretes, para facilitar qualquer tipo

de comunicação direta à pessoa portadora de deficiência sensorial e com dificuldade de comunicação.

Artigo 19 - Os serviços de radiodifusão sonora e de sons e imagens adotarão plano de medidas técnicas com o objetivo de permitir o uso da linguagem de sinais ou outra substituição, para garantir o direito de acesso à informação das pessoas portadoras de deficiência auditiva, na forma e no prazo previstos em regulamento.

CAPÍTULO VIII

Das Disposições Sobre Ajudas Técnicas

Artigo 20 - O Poder Público promoverá a supressão de barreiras urbanísticas, arquitetônicas, de transporte e de comunicação, mediante ajudas técnicas.

Artigo 21 - O Poder Público, por meio dos organismos de apoio à pesquisa e das agências de financiamento, fomentará programas destinados:

I - à promoção de pesquisas científicas voltadas ao tratamento e prevenção de deficiências;

II - ao desenvolvimento tecnológico orientado à produção de ajudas técnicas para as pessoas portadoras de deficiência;

III - à especialização de recursos humanos em acessibilidade.

CAPÍTULO IX

Das Medidas de Fomento à Eliminação de Barreiras

Artigo 22 - Fica instituído, no âmbito da Secretaria da Justiça e da Defesa da Cidadania, o Programa Estadual de Eliminação de Barreiras Arquitetônicas, Urbanísticas, de Transporte e de Comunicação, cuja execução será disciplinada em regulamento específico.

CAPÍTULO X

Disposições Finais

Artigo 23 - A administração pública estadual direta e indireta destinará, anualmente, dotação orçamentária para as adaptações, eliminações e supressões de barreiras arquitetônicas existentes nos edifícios de uso público de sua propriedade e naqueles que estejam sob sua administração ou uso.

§ 1º - A implementação das adaptações, eliminações e supressões de barreiras arquitetônicas referidas no "caput" deste artigo deverá ser iniciada a partir do primeiro ano de vigência desta lei e completada em até quatro anos.

§ 2º - Os requisitos de acessibilidade dos artigos 13 e 14 para os imóveis já existentes, deverão ser iniciados imediatamente para implementação em até três anos.

Artigo 24 - A ausência da acessibilidade, desde logo, não poderá, em nenhuma hipótese, impedir a realização do ato que normalmente seria praticado com o acesso normal no edifício público ou privado.

Artigo 25 - O Poder Público promoverá campanhas informativas e educativas dirigidas à população em geral, com a finalidade de conscientizá-la e sensibilizá-la quanto à acessibilidade e à integração social da pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida.

Artigo 26 - As disposições desta lei aplicam-se aos edifícios ou imóveis declarados bens de interesse cultural ou de valor histórico, desde que as modificações necessárias observem as normas específicas reguladoras destes bens.

Artigo 27 - As organizações representativas de pessoas portadoras de deficiência terão legitimidade para acompanhar o cumprimento dos requisitos de acessibilidade estabelecidos nesta lei.

Artigo 28 - As despesas decorrentes da execução desta lei correrão à conta das dotações próprias consignadas no orçamento.

Artigo 29 - Esta lei entra em vigor na data de sua publicação.

Palácio dos Bandeirantes, 12 de novembro de 2002

WALTER FELDMAN

Alexandre de Moraes

Secretário da Justiça e da Defesa da Cidadania

Rubens Lara

Secretário-Chefe da Casa Civil

Dalmo Nogueira Filho

Secretário do Governo e Gestão Estratégica

Publicada na Assessoria Técnico-Legislativa, aos 12 de novembro de 2002.

Anexo V

Instrução Normativa nº 1 de 25 de Novembro de 2003.

Dispõe sobre a acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, e outras categorias, conforme específica.

A PRESIDENTE DO INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL, no uso das atribuições que lhe são conferidas pelo art. 20, inciso V, do Anexo I ao Decreto nº 4.811, de 19 de agosto de 2.003, tendo em vista o disposto no Decreto-lei nº 25, de 30 de novembro de 1937; na Lei no 3.924, de 26 de julho de 1.961; o Decreto nº 2.807, de 21 de outubro de 1998; na Lei no 7.405, de 12 de novembro de 1.985; na Lei no 7.853, de 24 de outubro de 1989; no Decreto no 3.298, de 20 de dezembro de 1.999; na Lei no 10.048, de 08 de novembro de 2.000 e na Lei no 10.098, de 19 de dezembro de 2.000, resolve:

1. Estabelecer diretrizes, critérios e recomendações para a promoção das devidas condições de acessibilidade aos bens culturais imóveis especificados nesta Instrução Normativa, a fim de equiparar as oportunidades de fruição destes bens pelo conjunto da sociedade, em especial pelas pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida.

1.1. Tendo como referências básicas a LF 10.098/2000, a NBR9050 da ABNT e esta Instrução Normativa, as soluções adotadas para a eliminação, redução ou superação de barreiras na promoção da acessibilidade aos bens culturais imóveis devem compatibilizar-se com a sua preservação e, em cada caso específico, assegurar condições de acesso, de trânsito, de orientação e de comunicação, facilitando a utilização desses bens e a compreensão de seus acervos para todo o público, observadas as seguintes premissas:

- a) As intervenções poderão ser promovidas através de modificações espaciais e estruturais; pela incorporação de dispositivos, sistemas e redes de informática; bem como pela utilização de ajudas técnicas e sinalizações específicas, de forma a assegurar a acessibilidade plena sempre que possível, devendo ser legíveis como adições do tempo presente, em harmonia com o conjunto.
- b) Cada intervenção deve ser considerada como um caso específico, avaliando-se as possibilidades de adoção de soluções em acessibilidade frente às limitações inerentes à preservação do bem cultural imóvel em questão.
- c) O limite para a adoção de soluções em acessibilidade decorrerá da avaliação sobre a possibilidade de comprometimento do valor testemunhal e da integridade estrutural resultantes.

1.2. Para efeito desta Instrução Normativa são adotadas as seguintes definições:

- a) Acautelamento: forma de proteção que incide sobre o bem cultural, regida por norma legal específica - Decreto-lei no 25, de 30 de novembro de 1937, que cria o instituto do tombamento ou, no caso dos monumentos arqueológicos ou pré-históricos, pela Lei 3.924, de 26 de julho de 1961.
- b) Bem cultural: elemento que por sua existência e característica possua significação cultural para a sociedade - valor artístico, histórico, arqueológico, paisagístico, etnográfico – seja individualmente ou em conjunto.

- c) Bens culturais imóveis acautelados em nível federal: bens imóveis caracterizados por edificações e/ou sítios dotados de valor artístico, histórico, arqueológico, paisagístico, etnográfico, localizados em áreas urbanas ou rurais, legalmente protegidos pelo Iphan, cuja proteção se dê em caráter individual ou coletivo, podendo compreender também o seu entorno ou vizinhança, com o objetivo de assegurar a visibilidade e a ambiência do bem ou do conjunto, se for o caso.
- d) Preservação: conjunto de ações que visam garantir a permanência dos bens culturais.
- e) Conservação: intervenção voltada para a manutenção das condições físicas de um bem, com o intuito de conter a sua deterioração.
- f) Manutenção: operação contínua de promoção das medidas necessárias ao funcionamento e permanência dos efeitos da conservação.
- g) Restauração: conjunto de intervenções de caráter intensivo que, com base em metodologia e técnica específicas, visa recuperar a plenitude de expressão e a perenidade do bem cultural, respeitadas as marcas de sua passagem através do tempo.
- h) Acessibilidade: possibilidade e condição de alcance para utilização, com segurança e autonomia, dos espaços, mobiliários e equipamentos urbanos, das edificações, dos transportes e dos sistemas e meios de comunicação, por pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida;
- i) Pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida: a que temporária ou permanentemente tem limitada sua capacidade de relacionar-se com o meio e de utilizá-lo;
- j) Barreiras: qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento e a circulação com segurança das pessoas, classificadas em:

I) barreiras arquitetônicas urbanísticas: as existentes nas vias públicas e nos espaços de uso público;

II) barreiras arquitetônicas na edificação: as existentes no interior dos edifícios públicos e privados;

III) barreiras nas comunicações: qualquer entrave ou obstáculo que dificulte ou impossibilite a expressão ou o recebimento de mensagens por intermédio dos meios ou sistemas de comunicação, sejam ou não de massa;

l) Desenho universal: solução que visa atender simultaneamente maior variedade de pessoas com diferentes características antropométricas e sensoriais, de forma autônoma, segura e confortável.

m) Rota acessível: interligação ou percurso contínuo e sistêmico entre os elementos que compõem a acessibilidade, compreendendo os espaços internos e externos às edificações, os serviços e fluxos da rede urbana.

n) Ajuda técnica: qualquer elemento que facilite a autonomia pessoal ou possibilite o acesso e o uso de meio físico.

o) Elemento da urbanização: qualquer componente das obras de urbanização, tais como os referentes a pavimentação, saneamento, encanamento para esgotos, distribuição de energia elétrica, iluminação pública, abastecimento e distribuição de água, paisagismo e os que materializam as indicações do planejamento urbanístico.

p) Mobiliário Urbano: o conjunto de objetos existentes nas vias e espaços públicos, superpostos ou adicionados aos elementos da urbanização ou da edificação, de forma que sua modificação ou

traslado não provoque alterações substanciais nestes elementos, tais como semáforos, postes de sinalização e similares, cabines telefônicas, fontes públicas, lixeiras, toldos, marquises, quiosques e quaisquer outros de natureza análoga.

q) Uso público, uso coletivo e uso privado: a partir da compreensão da LF 10.098/2000, contexto no qual se inserem as terminologias quanto aos usos das edificações, entende-se como:

(1) de uso público, aquelas apropriadas ou administradas por entidades da Administração Pública e empregadas diretamente para atender ao interesse público; (2) de uso coletivo, aquelas cuja utilização está voltada para fins comerciais ou de prestação de serviços (incluindo atividades de lazer e cultura) e abertas ao público em geral e; (3) de uso privado, aquelas com destinação residencial, seja unifamiliar ou multifamiliar.

1.3. Aplicar-se-á a presente Instrução Normativa do Iphan, no cumprimento de suas obrigações quanto à acessibilidade e, sempre que couber, com base no exercício do poder de polícia do Instituto, inerente à sua condição autárquica, aos responsáveis pelos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, sem prejuízo das obrigações quanto à preservação, conforme as categorias de imóveis e condições a seguir relacionadas.

1.3.1. Os imóveis próprios ou sob a administração do Iphan deverão atender as exigências da LF 10.098/2000, especialmente o estabelecido no art. 23 da referida lei, observando-se as seguintes orientações:

a) Soluções em acessibilidade deverão ser implementadas em curto prazo, tendo em vista proporcionar à comunidade o efeito demonstrativo da ação do Iphan, verificada a disponibilidade

imediata de recursos técnicos e financeiros.

b) Os bens culturais imóveis acautelados em nível federal serão adaptados gradualmente, com base nesta Instrução Normativa, em ações propostas pelo Iphan, por seus respectivos Departamentos, Superintendências e Unidades, respeitando-se a disponibilidade orçamentária, os níveis de intervenção estabelecidos pelos responsáveis para cada imóvel, a ordem de relevância cultural e de afluxo de visitantes, bem como a densidade populacional da área no caso de sítios históricos urbanos.

1.3.2. Os bens culturais imóveis acautelados em nível federal de propriedade de terceiros, quando da intervenção para preservação, salvo a realização de obras de conservação ou manutenção, estão sujeitos à promoção de soluções em acessibilidade, a serem previamente submetidas ao Iphan, nas seguintes situações:

a) Imóveis de uso privado - por força da legislação federal, estadual ou municipal; por iniciativa espontânea do proprietário na promoção de soluções em acessibilidade; pela substituição do uso

privado por outro uso ou atividade que implique no cumprimento de determinações legais referentes às condições de acessibilidade.

b) Imóveis de uso público ou de uso coletivo - nos casos de intervenção, incluída a restauração, que implique em obras de reforma, reconstrução ou ampliação, conforme o art. 11 da LF 10.098/2000.

c) Imóveis inseridos em sítios históricos, paisagísticos ou arqueológicos acautelados em nível federal - nos casos previstos nas alíneas (a) e (b); na construção em terrenos não edificados e na reforma ou ampliação de edificações, quando destinadas ao uso público ou coletivo e ainda que desprovidas de características relevantes para o patrimônio cultural; na implantação de rotas

acessíveis e remoção de barreiras presentes no espaço urbano ou natural, em atendimento às iniciativas do Iphan ou dos demais gestores culturais competentes.

1.3.3. O imóvel não acautelado em nível federal, porém destinado ao uso público ou coletivo, no qual estiver integrado bem escultórico ou pictórico tombado pelo Iphan sujeita-se, no que couber, a esta Instrução Normativa, quando da realização de obras de construção, reforma ou ampliação, conforme a LF 10.098/2000.

1.4. Nos casos previstos para aplicação desta Instrução Normativa, a adoção de soluções em acessibilidade dependerá de apresentação prévia de projeto pelo interessado, para análise e aprovação do Iphan.

2. Tendo em vista a implementação do disposto nesta Instrução Normativa, a atuação do corpo funcional do Iphan e demais gestores de bens culturais imóveis acautelados em nível federal, deverá pautar-se nas diretrizes seguintes, que servirão de fundamentação ao Plano Plurianual de Ação em Acessibilidade do Instituto:

2.1. Promover a capacitação dos quadros técnico e administrativo, apontando para a necessidade de reconhecer a diversidade dos usuários nas diversas ações de preservação, guarda e utilização dos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, de modo a assegurar ao portador de deficiência e à pessoa com mobilidade reduzida, acesso e atendimento adequados.

2.2. Identificar, reunir e difundir informações destinadas a reduzir ou eliminar barreiras para promoção da acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, utilizando fontes diversas, tais como pesquisas ergonômicas, investigações sobre materiais, técnicas e equipamentos, legislação, normas e regulamentos, manuais e ajudas técnicas, inclusive através de intercâmbio internacional.

2.3. Elaborar e aperfeiçoar métodos, critérios, parâmetros, instrumentos de análise e de acompanhamento, tendo em vista a avaliação das condições de acessibilidade real e potencial dos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, a fim de orientar a elaboração de diagnósticos e manutenção de registro dos resultados em inventários, bem como a apreciação, aprovação e implementação de projetos de intervenção e a formulação de programas, entre outras práticas.

2.4. Dar ampla divulgação à presente Instrução Normativa, a fim de estimular iniciativas adequadas de intervenção nos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, e demais categorias quando couber, para que, sob a aprovação ou orientação do Iphan, incorporem soluções em acessibilidade segundo os preceitos do desenho universal e rota acessível, observada em cada caso a compatibilidade com as características do bem e seu entorno.

2.5. Sistematizar experiências e compilar padrões e critérios, avaliados e aprovados pelas unidades do Iphan, a fim de instruir Manual Técnico destinado a estabelecer parâmetros básicos para acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, e propiciar a atualização permanente dos procedimentos, instrumentos e práticas da Instituição.

2.6. Articular-se com as organizações representativas de pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, tendo em vista:

a) O desenvolvimento de ações dirigidas para a associação do tema da acessibilidade com a preservação de bens culturais imóveis acautelados em nível federal e respectivos acervos;

b) Assegurar a sua participação nos processos de intervenção, através da discussão conjunta de alternativas e do acompanhamento e avaliação, a fim de garantir a correta aplicação de soluções em acessibilidade.

2.7. Atuar em conjunto com os agentes públicos e realizar parcerias com os agentes privados e a sociedade organizada, visando:

- a) O engajamento do Iphan no planejamento das políticas, programas e ações em acessibilidade da União, no âmbito de sua competência.
- b) A elaboração e implementação de programas específicos para acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal.
- c) A inserção de critérios para promoção da acessibilidade nos programas de preservação, de revitalização e de promoção de bens culturais imóveis acautelados em nível federal sob a responsabilidade ou com a participação do Iphan.
- d) A compatibilidade de procedimentos entre os diferentes níveis de governo, especialmente no tocante à acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal.
- e) A captação e direcionamento de recursos para o financiamento de ações para promoção da acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal.

2.8. Informar aos agentes de interesse, tais como instituições universitárias, organizações de profissionais, órgãos públicos e concessionários, entre outros, que estejam diretamente afetos ao

tema da preservação do patrimônio histórico e cultural ou que nele venham a interferir, sobre a ação do Iphan na adoção de soluções para acessibilidade aos bens culturais imóveis acautelados em nível federal.

2.9. Informar ao público em geral sobre as condições de acessibilidade dos bens culturais imóveis acautelados em nível federal, assim como dos demais bens culturais imóveis, de propriedade ou sob a responsabilidade do Iphan.

2.10. Viabilizar recursos financeiros para o cumprimento do estabelecido nesta Instrução Normativa, especialmente para a execução de projetos que envolvam os imóveis de propriedade ou administrados diretamente pelo Iphan.

3. As propostas de intervenção para adoção de soluções em acessibilidade, nos casos previstos nesta Instrução Normativa, atenderão aos seguintes critérios:

3.1. Realização de levantamentos - histórico, físico, iconográfico e documental -, a fim de assegurar a compatibilidade das soluções e adaptações em acessibilidade com as possibilidades do imóvel, em garantia de sua integridade estrutural e impedimento da descaracterização do ambiente natural e construído.

3.2. Estabelecimento de prioridades e níveis de intervenção, de acordo com as demandas dos usuários, favorecendo a capacidade das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida em manobrar e vencer desníveis, alcançar e controlar equipamentos, dispositivos e ajudas técnicas, observadas as características e a destinação do imóvel.

3.3. Os elementos e as ajudas técnicas para promover a acessibilidade devem ser incorporados ao espaço de forma a estimular a integração entre as pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida e os demais usuários, oferecendo comodidade para todos, segundo os preceitos de desenho universal e rota acessível.

3.4. Em qualquer hipótese, os estudos devem resultar em abordagem global da edificação e prever intervenções ou adaptações que atendam às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, em suas diferentes necessidades, proporcionando aos usuários:

- a) Alcançar o imóvel desde o passeio ou exterior limítrofes, através de percurso livre de barreiras e acessar o seu interior, sempre que possível e preferencialmente, pela entrada principal ou uma outra integrada a esta.
- b) Percorrer os espaços e acessar as atividades abertas ao público, total ou parcialmente, de forma autônoma.
- c) Usufruir comodidades e serviços, tais como: bilheterias, balcões e guichês; banheiros; telefones e bebedouros; salas de repouso e de informações; vagas em estacionamentos; lugares específicos em auditórios e locais de reunião; entre outros, devidamente identificados através de sinalização visual, tátil ou sonora, incluindo dispositivos de segurança e saídas de emergência, além da adoção do Símbolo Internacional de Acesso nos casos previstos na LF 7.405/1985.
- d) Informar-se sobre os bens culturais e seus acervos, por meio dos diversos dispositivos e linguagens de comunicação, tais como: escrita, simbólica, braile, sonora e multimídia, colocadas à disposição em salas de recepção acessíveis ou em casa de visitantes adaptadas.
- e) Nos casos em que os estudos indicarem áreas ou elementos em que seja inviável ou restrita a adaptação, interagir com o espaço e o acervo, ainda que de maneira virtual, através de informação visual, auditiva ou tátil, bem como pela oferta, em ambientes apropriados, de alternativas como mapas, maquetes, peças de acervo originais ou cópias, entre outras que permitam ao portador de deficiência utilizar suas habilidades de modo a vivenciar a experiência da forma mais integral possível.

3.5. As soluções para acessibilidade em sítios históricos, arqueológicos e paisagísticos devem permitir o contato da pessoa portadora de deficiência ou com mobilidade reduzida com o maior número de experiências possível, através de, pelo menos, um itinerário adaptado, observando-se ainda:

- a) A implantação de condições de circulação que permitam a melhor e mais completa utilização do sítio, valendo-se de percursos livres de barreiras e sinalizados que unam, através de rota acessível, as edificações à via pública e aos diversos espaços com características diferenciadas.
- b) A adaptação de percursos e implantação de rotas acessíveis deve considerar a declividade e largura de vias e passeios, os centros de interesse e de maior afluência de pessoas, os serviços e fluxos, e demais aspectos implicados na sua implementação.
- c) A instituição de um sistema integrado de elementos em acessibilidade, referenciado nos parâmetros técnicos definidos pela ABNT, devendo-se considerar os seguintes procedimentos básicos: a adoção de pisos sinalizadores específicos, rampas e rebaixamento de calçadas; a reserva e distribuição de vagas para estacionamento; a concepção, adequação ou substituição dos elementos da urbanização e do mobiliário urbano; a adequação da sinalização, indicativa ou de trânsito, com especificações de cores, texturas, sons e símbolos.
- d) A adoção de soluções complementares associadas à rota ou percurso acessíveis, tais como a utilização de veículos adaptados e mirantes, deve ser prevista em áreas de difícil acesso ou inacessíveis.

3.6. Em exposições temporárias e, quando couber, em locais de visita a bens integrados, deve-se assegurar o acesso às pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, prevendo-se rota acessível devidamente sinalizada e ambiente onde mobiliário, cores e iluminação, sejam compatíveis com a melhor visão e entendimento das obras expostas.

3.7. A intervenção arquitetônica ou urbanística contará com o registro e a indicação da época de implantação, o tipo de tecnologia e de material utilizados, a fim de possibilitar a sua identificação, privilegiando-se os recursos passíveis de reversibilidade, de modo a permitir a inclusão de novos métodos, tecnologias ou acréscimos.

3.8. Em bens culturais imóveis acautelados em nível federal, de uso público ou coletivo, e demais categorias quando couber, deverão ser mantidas à disposição das pessoas portadoras de deficiência ou com mobilidade reduzida, ajudas técnicas, como cadeiras de rodas, além de pessoal treinado para a sua recepção, como parte do conjunto de soluções em acessibilidade.

4. Para fins de maior alcance desta Instrução Normativa, recomenda-se:

4.1. A articulação das Unidades do Iphan com instituições governamentais dos Estados e Municípios, com o objetivo de compatibilizar procedimentos e dirimir dúvidas ou conflitos, decorrentes de imposições legais cumulativas em acessibilidade e incidentes sobre os bens imóveis acautelados em nível federal.

4.2. A incorporação das condições estabelecidas nesta Instrução Normativa aos programas e projetos apoiados financeiramente, por intermédio ou diretamente pelo Iphan, a partir da definição dos procedimentos necessários em cada situação.

4.3. Promover os trâmites necessários para a adoção desta Instrução Normativa como parte integrante dos programas instituídos no âmbito do Ministério da Cultura, nas situações em que a análise e aprovação de projetos sejam de responsabilidade do Iphan como entidade vinculada, notadamente em relação às seguintes categorias de imóveis:

a) Aquelas relacionadas no item 1.3.2.

b) As edificações destinadas à atividade cultural, independente da condição de acautelamento, e submetidas ao Programa Nacional de Apoio à Cultura - PRONAC, observadas as distinções relacionadas ao mecanismo de apoio ao projeto cultural e à natureza do proponente.

5. A cada projeto aprovado, o Iphan indicará um responsável técnico para o acompanhamento, a fiscalização e a avaliação dos trabalhos, o qual permanecerá com o encargo até seis meses após a execução das intervenções.

6. Novos padrões ou critérios definidos pela legislação federal ou norma específica da ABNT, integrarão automaticamente o conjunto de referências básicas desta Instrução Normativa.

7. Nos casos omissos, as soluções e especificações em acessibilidade serão fundamentadas em estudos ergonômicos.

8. Esta Instrução Normativa entra em vigor na data de sua publicação.

MARIA ELISA COSTA Diário Oficial de 26.11.2003, Seção

Anexo VI

Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes

Resolução aprovada pela Assembléia Geral da Organização das Nações Unidas em 09/12/75.

A Assembléia Geral

Consciente da promessa feita pelos Estados Membros na Carta das Nações Unidas no sentido de desenvolver ação conjunta e separada, em cooperação com a Organização, para promover padrões mais altos de vida, pleno emprego e condições de desenvolvimento e progresso econômico e social,

Reafirmando, sua fé nos direitos humanos, nas liberdades fundamentais e nos princípios de paz, de dignidade e valor da pessoa humana e de justiça social proclamada na carta,

Recordando os princípios da Declaração Universal dos Direitos Humanos, dos Acordos Internacionais dos Direitos Humanos, da Declaração dos Direitos da Criança e da Declaração dos Direitos das Pessoas Mentalmente Retardadas, bem como os padrões já estabelecidos para o progresso social nas constituições, convenções, recomendações e resoluções da Organização Internacional do Trabalho, da Organização Educacional, Científica e Cultural das Nações Unidas, do Fundo da Criança das Nações Unidas e outras organizações afins.

Lembrando também a resolução 1921 (LVIII) de 6 de maio de 1975, do Conselho Econômico e Social, sobre prevenção da deficiência e reabilitação de pessoas deficientes,

Enfatizando que a Declaração sobre o Desenvolvimento e Progresso Social proclamou a necessidade de proteger os direitos e assegurar o bem-estar e reabilitação daqueles que estão em desvantagem física ou mental,

Tendo em vista a necessidade de prevenir deficiências físicas e mentais e de prestar assistência às pessoas deficientes para que elas possam desenvolver suas habilidades nos mais variados campos de atividades e para promover portanto quanto possível, sua integração na vida normal,

Consciente de que determinados países, em seus atual estágio de desenvolvimento, podem, desenvolver apenas limitados esforços para este fim.

PROCLAMA esta Declaração dos Direitos das Pessoas Deficientes e apela à ação nacional e internacional para assegurar que ela seja utilizada como base comum de referência para a proteção destes direitos:

1 - O termo "pessoas deficientes" refere-se a qualquer pessoa incapaz de assegurar por si mesma, total ou parcialmente, as necessidades de uma vida individual ou social normal, em decorrência de uma deficiência, congênita ou não, em suas capacidades físicas ou mentais.

2 - As pessoas deficientes gozarão de todos os direitos estabelecidos a seguir nesta Declaração. Estes direitos serão garantidos a todas as pessoas deficientes sem nenhuma exceção e sem qualquer distinção ou discriminação com base em raça, cor, sexo, língua, religião, opiniões políticas ou outras, origem social ou nacional, estado de saúde, nascimento ou qualquer outra situação que diga respeito ao próprio deficiente ou a sua família.

3 - As pessoas deficientes têm o direito inerente de respeito por sua dignidade humana.

As pessoas deficientes, qualquer que seja a origem, natureza e gravidade de suas deficiências, têm os mesmos direitos fundamentais que seus concidadãos da mesma idade, o que implica, antes de tudo, o direito de desfrutar de uma vida decente, tão normal e plena quanto possível.

4 - As pessoas deficientes têm os mesmos direitos civis e políticos que outros seres humanos: o parágrafo 7 da Declaração dos Direitos das Pessoas Mentalmente Retardadas (*) aplica-se a qualquer possível limitação ou supressão destes direitos para as pessoas mentalmente deficientes.

5 - As pessoas deficientes têm direito a medidas que visem capacitá-las a tornarem-se tão autoconfiantes quanto possível.

6 - As pessoas deficientes têm direito a tratamento médico, psicológico e funcional, incluindo-se aí aparelhos protéticos e ortóticos, à reabilitação médica e social, educação, treinamento vocacional e reabilitação, assistência, aconselhamento, serviços de colocação e outros serviços que lhes possibilitem o máximo desenvolvimento de sua capacidade e habilidades e que acelerem o processo de sua integração social.

7 - As pessoas deficientes têm direito à segurança econômica e social e a um nível de vida decente e, de acordo com suas capacidades, a obter e manter um emprego ou desenvolver atividades úteis, produtivas e remuneradas e a participar dos sindicatos.

8 - As pessoas deficientes têm direito de ter suas necessidades especiais levadas em consideração em todos os estágios de planejamento econômico e social.

9 - As pessoas deficientes têm direito de viver com suas famílias ou com pais adotivos e de participar de todas as atividades sociais, criativas e recreativas. Nenhuma pessoa deficiente será submetida, em sua residência, a tratamento diferencial, além daquele requerido por sua condição ou necessidade de recuperação. Se a permanência de uma pessoa deficiente em um estabelecimento especializado for indispensável, o ambiente e as condições de vida nesse lugar devem ser, tanto quanto possível, próximos da vida normal de pessoas de sua idade.

10 - As pessoas deficientes deverão ser protegidas contra toda exploração, todos os regulamentos e tratamentos de natureza discriminatória, abusiva ou degradante.

11 - As pessoas deficientes deverão poder valer-se de assistência legal qualificada quando tal assistência for indispensável para a proteção de suas pessoas e propriedades. Se forem instituídas medidas judiciais contra elas, o procedimento legal aplicado deverá levar em consideração sua condição física e mental.

12 - As organizações de pessoas deficientes poderão ser consultadas com proveito em todos os assuntos referentes aos direitos de pessoas deficientes.

13 - As pessoas deficientes, suas famílias e comunidades deverão ser plenamente informadas por todos os meios apropriados, sobre os direitos contidos nesta Declaração.

Resolução adotada pela Assembléia Geral da Nações Unidas 9 de dezembro de 1975
Comitê Social Humanitário e Cultural.

(*)O parágrafo 7 da Declaração dos Direitos das Pessoas Mentalmente Retardadas

estabelece: *"Sempre que pessoas mentalmente retardadas forem incapazes devido à gravidade de sua deficiência de exercer todos os seus direitos de um modo significativo ou que se torne necessário restringir ou denegar alguns ou todos estes direitos, o procedimento usado para tal restrição ou denegação de direitos deve conter salvaguardas legais adequadas contra qualquer forma de abuso. Este procedimento deve ser baseado em uma avaliação da capacidade social da pessoa mentalmente retardada, por parte de especialistas e deve ser submetido à revisão periódicas e ao direito de apelo a autoridades superiores".*

Anexo VII

A DECLARAÇÃO DE SALAMANCA SOBRE PRINCÍPIOS, POLÍTICA E PRÁTICA EM EDUCAÇÃO 1

" Reconvocando as várias declarações das Nações Unidas que culminaram no documento das Nações Unidas "Regras Padrões sobre Equalização de Oportunidades para Pessoas com Deficiências", o qual demanda que os Estados assegurem que a educação de pessoas com deficiências seja parte integrante do sistema educacional.

Notando com satisfação um incremento no envolvimento de governos, grupos de advocacia, comunidades e pais, e em particular de organizações de pessoas com deficiências, na busca pela melhoria do acesso à educação para a maioria daqueles cujas necessidades especiais ainda se encontram desprovidas; e reconhecendo como evidência para tal envolvimento a participação ativa do alto nível de representantes e de vários governos, agências especializadas, e organizações inter-governamentais naquela Conferência Mundial.

1. Nós, os delegados da Conferência Mundial de Educação Especial, representando 88 governos e 25 organizações internacionais em assembléia aqui em Salamanca, Espanha, entre 7 e 10 de junho de 1994, reafirmamos o nosso compromisso para com a Educação para Todos, reconhecendo a necessidade e urgência do providenciamento de educação para as crianças, jovens e adultos com necessidades educacionais especiais dentro do sistema regular de ensino e re-endossamos a Estrutura de Ação em Educação Especial, em que, pelo espírito de cujas provisões e recomendações governo e organizações sejam guiados.

2. Acreditamos e Proclamamos que:

- toda criança tem direito fundamental à educação, e deve ser dada a oportunidade de atingir e manter o nível adequado de aprendizagem, - toda criança possui características, interesses, habilidades e necessidades de aprendizagem que são únicas, - sistemas educacionais deveriam ser designados e programas educacionais deveriam ser implementados no sentido de se levar em conta a vasta diversidade de tais características e necessidades, - aqueles com necessidades educacionais especiais devem ter acesso à escola regular, que deveria acomodá-los dentro de uma Pedagogia centrada na criança, capaz de satisfazer a tais necessidades, - escolas regulares que possuam tal orientação inclusiva constituem os meios mais eficazes de combater atitudes discriminatórias criando-se comunidades acolhedoras, construindo uma sociedade inclusiva e alcançando educação para todos; além disso, tais escolas provêem uma educação efetiva à maioria das crianças e aprimoram a eficiência e, em última instância, o custo da eficácia de todo o sistema educacional.

3. Nós congregamos todos os governos e demandamos que eles:

- atribuam a mais alta prioridade política e financeira ao aprimoramento de seus sistemas educacionais no sentido de se tornarem aptos a incluírem todas as crianças, independentemente de suas diferenças ou dificuldades individuais.

- adotem o princípio de educação inclusiva em forma de lei ou de política, matriculando todas as crianças em escolas regulares, a menos que existam fortes razões para agir de outra forma.

- desenvolvam projetos de demonstração e encorajem intercâmbios em países que possuam experiências de escolarização inclusiva.

- estabeleçam mecanismos participatórios e descentralizados para planejamento, revisão e avaliação de provisão educacional para crianças e adultos com necessidades educacionais especiais.

- encorajem e facilitem a participação de pais, comunidades e organizações de pessoas portadoras de deficiências nos processos de planejamento e tomada de decisão concernentes à provisão de serviços para necessidades educacionais especiais.

- invistam maiores esforços em estratégias de identificação e intervenção precoces, bem como nos aspectos vocacionais da educação inclusiva.

- garantam que, no contexto de uma mudança sistêmica, programas de treinamento de professores, tanto em serviço como durante a formação, incluam a provisão de educação especial dentro das escolas inclusivas.

4. Nós também congregamos a comunidade internacional; em particular, nós congregamos:

- governos com programas de cooperação internacional, agências financiadoras internacionais, especialmente as responsáveis pela Conferência Mundial em Educação para Todos, UNESCO, UNICEF, UNDP e o Banco Mundial:

- a endossar a perspectiva de escolarização inclusiva e apoiar o desenvolvimento da educação especial como parte integrante de todos os programas educacionais;

- As Nações Unidas e suas agências especializadas, em particular a ILO, WHO, UNESCO e UNICEF:

- a reforçar seus estímulos de cooperação técnica, bem como reforçar suas cooperações e redes de trabalho para um apoio mais eficaz à já expandida e integrada provisão em educação especial;

- organizações não-governamentais envolvidas na programação e entrega de serviço nos países;

- a reforçar sua colaboração com as entidades oficiais nacionais e intensificar o envolvimento crescente delas no planejamento, implementação e avaliação de provisão em educação especial que seja inclusiva;

- UNESCO, enquanto a agência educacional das Nações Unidas;

- a assegurar que educação especial faça parte de toda discussão que lide com educação para todos em vários foros;

- a mobilizar o apoio de organizações dos profissionais de ensino em questões relativas ao aprimoramento do treinamento de professores no que diz respeito a necessidades educacionais especiais.

- a estimular a comunidade acadêmica no sentido de fortalecer pesquisa, redes de trabalho e o

estabelecimento de centros regionais de informação e documentação e da mesma forma, a servir de exemplo em tais atividades e na disseminação dos resultados específicos e dos

progressos alcançados em cada país no sentido de realizar o que almeja a presente Declaração.

- a mobilizar FUNDOS através da criação (dentro de seu próximo Planejamento a Médio Prazo.

1996-2000) de um programa extensivo de escolas inclusivas e programas de apoio comunitário, que permitiriam o lançamento de projetos-piloto que demonstrassem novas formas de disseminação e o desenvolvimento de indicadores de necessidade e de provisão de educação especial.

5. Por último, expressamos nosso caloroso reconhecimento ao governa da Espanha e à UNESCO pela organização da Conferência e demandamo-lhes realizarem todos os esforços no sentido de trazer esta Declaração e sua relativa Estrutura de Ação da comunidade mundial, especialmente em eventos importantes tais como o Tratado Mundial de Desenvolvimento Social (em Kopenhagen, em 1995) e a Conferência Mundial sobre a Mulher (em Beijing, e, 1995).

Adotada por aclamação na cidade de Salamanca, Espanha, neste décimo dia de junho de 1994.

Anexo VIII

Convenção sobre a proteção e promoção da Diversidade das Expressões Culturais

Texto oficial ratificado pelo Brasil por meio do Decreto Legislativo 485/2006

A Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para Educação, a Ciência e a Cultura, em sua 33ª reunião, celebrada em Paris, de 03 a 21 de outubro de 2005,

Afirmando que a diversidade cultural é uma característica essencial da humanidade,
Ciente de que a diversidade cultural constitui patrimônio comum da humanidade, a ser valorizado e cultivado em benefício de todos,

Sabendo que a diversidade cultural cria um mundo rico e variado que aumenta a gama de possibilidades e nutre as capacidades e valores humanos, constituindo, assim, um dos principais motores do desenvolvimento sustentável das comunidades, povos e nações,

Recordando que a diversidade cultural, ao florescer em um ambiente de democracia, tolerância, justiça social e mútuo respeito entre povos e culturas, é indispensável para a paz e a segurança no plano local, nacional e internacional,

Celebrando a importância da diversidade cultural para a plena realização dos direitos humanos e das liberdades fundamentais proclamados na Declaração Universal dos Direitos do Homem e outros instrumentos universalmente reconhecidos,

Destacando a necessidade de incorporar a cultura como elemento estratégico das políticas de desenvolvimento nacionais e internacionais, bem como da cooperação internacional para o desenvolvimento, e tendo igualmente em conta a Declaração do Milênio das Nações Unidas (2000), com sua ênfase na erradicação da pobreza,

Considerando que a cultura assume formas diversas através do tempo e do espaço, e que esta diversidade se manifesta na originalidade e na pluralidade das identidades, assim como nas expressões culturais dos povos e das sociedades que formam a humanidade,

Reconhecendo a importância dos conhecimentos tradicionais como fonte de riqueza material e imaterial, e, em particular, dos sistemas de conhecimento das populações indígenas, e sua contribuição positiva para o desenvolvimento sustentável, assim como a necessidade de assegurar sua adequada proteção e promoção,

Reconhecendo a necessidade de adotar medidas para proteger a diversidade das expressões culturais incluindo seus conteúdos, especialmente nas situações em que expressões culturais possam estar ameaçadas de extinção ou de grave deterioração,

Enfatizando a importância da cultura para a coesão social em geral, e, em particular, o seu potencial para a melhoria da condição da mulher e de seu papel na sociedade,

Ciente de que a diversidade cultural se fortalece mediante a livre circulação de idéias e se nutre das trocas constantes e da interação entre culturas,

Reafirmando que a liberdade de pensamento, expressão e informação, bem como a diversidade da mídia, possibilitam o florescimento das expressões culturais nas sociedades,

Reconhecendo que a diversidade das expressões culturais, incluindo as expressões culturais tradicionais, é um fator importante, que possibilita aos indivíduos e aos povos expressarem e compartilharem com outros as suas idéias e valores,

Recordando que a diversidade lingüística constitui elemento fundamental da diversidade cultural, e reafirmando o papel fundamental que a educação desempenha na proteção e promoção das expressões culturais,

Tendo em conta a importância da vitalidade das culturas para todos, incluindo as pessoas que pertencem a minorias e povos indígenas, tal como se manifesta em sua liberdade de criar, difundir e distribuir as suas expressões culturais tradicionais, bem como de ter acesso a elas, de modo a favorecer o seu próprio desenvolvimento,

Sublinhando o papel essencial da interação e da criatividade culturais, que nutrem e renovam as expressões culturais, e fortalecem o papel desempenhado por aqueles que participam no desenvolvimento da cultura para o progresso da sociedade como um todo,

Reconhecendo a importância dos direitos da propriedade intelectual para a manutenção das pessoas que participam da criatividade cultural,


Convencida de que as atividades, bens e serviços culturais possuem dupla natureza, tanto econômica quanto cultural, uma vez que são portadores de identidades, valores e significados, não devendo, portanto, ser tratados como se tivessem valor meramente comercial,

Constatando que os processos de globalização, facilitado pela rápida evolução das tecnologias de comunicação e informação, apesar de proporcionarem condições inéditas para que se intensifique a interação entre culturas, constituem também um desafio para a diversidade cultural, especialmente no que diz respeito aos riscos de desequilíbrios entre países ricos e pobres,

Ciente do mandato específico confiado à UNESCO para assegurar o respeito à diversidade das culturas e recomendar os acordos internacionais que julgue necessários para promover a livre circulação de idéias por meio da palavra e da imagem,

Referindo-se às disposições dos instrumentos internacionais adotados pela UNESCO relativos à diversidade cultural e ao exercício dos direitos culturais, em particular a Declaração Universal sobre a Diversidade Cultural, de 2001,

Adota, em 20 de outubro de 2005 , a presente Convenção.

					ANOTAÇÕES			
<p align="center"> Núcleo de Educação Programa de Acessibilidade Singular Plural </p>								
<p align="center">Questionário Para o Responsável:</p>								
Dia	Mês	Hora	Instituição	Telefone	Responsável	Email	Deficiência	Nº Visit.
7	10	14:00						
<p>Disponibilidade para visita prévia? (montagem roteiro)</p>								
<p align="center"> Data: / / 2010 Horário: </p>								
<p>Já realizou visitas em museus?</p>								
<p align="center"> Sim Não </p>								
<p>Tem interesse em realizar oficina no final da visita?</p>								
<p align="center"> Sim Não </p>								
<p align="center">Em Caso de Não Poder Realizar a Visita Prévia</p>								
<p>Restrições a Materiais Cortantes</p>								
<p align="center"> <input type="text"/> Não </p>								
<p> Tesouras Estiletes Cola quente </p>								
<p align="center"> <input type="text"/> </p>								
<p>Necessário cadeira de rodas</p>								
<p align="center"> <input type="text"/> </p>								

Anexo X

Entrevista

Para complementar nossa pesquisa convidamos à Doutora Amanda Pinto da Fonseca Tojal, uma das precursoras na implantação e desenvolvimento de Programas de Acessibilidade para Públicos com Necessidades Especiais em museus da cidade de São Paulo, além de consultora de vários museus em seus Programas de Acessibilidade, a nos responder algumas questões relacionadas ao seu trabalho pioneiro no Brasil. Estas questões lhe foram enviadas por e-mail no dia 05 de novembro de 2010.

1- A sua trajetória com ações inclusivas iniciou-se na década de 1990. Desde lá muita coisa mudou. Agora, temas como inclusão cultural e acessibilidade são mais comuns tanto nas instituições como nos órgãos responsáveis pela condução das políticas na área cultural do país. Como você vê o interesse crescente sobre esse assunto.

R- A sociedade como um todo tem evoluído, os meios de comunicação e também a força das instituições dirigidas às pessoas com deficiência tem exigido permanentemente mudanças e políticas públicas mais eficientes sobre as questões da inclusão e da melhoria da qualidade de vida dessas pessoas.

2- Como as instituições estão se preparando/adequando quanto aos aspectos conceituais, físicos e os recursos pedagógicos. Há um real interesse em investir em programas de acessibilidade?

R- Há e não há. Primeiramente esse tema virou moda, isto é, uma causa “politicamente correta” e que trás visibilidade a qualquer projeto, sendo assim, muitas propostas revelam um caráter superficial, temporário e com fins promocionais descaracterizando a sua real função.

Por outro lado, a sociedade está cada vez mais exigindo uma posição firme quanto à tolerância da diversidade e o respeito às diferenças, tanto sociais como individuais e os próprios cidadãos estão se tornando mais exigentes e críticos a projetos e políticas públicas de inclusão. É um processo lento, mas que não tem volta.

3- Como os profissionais do museu e, principalmente os da área de educação estão sendo preparados para lidarem com a realidade inclusiva que é o grande desafio do novo milênio.

R- Todos concordam com a postura inclusiva, mas entre concordar e por em prática há um grande caminho pela frente, pois uma postura inclusiva, no caso de instituições educacionais e culturais, por exemplo, envolve um trabalho coletivo, interdisciplinar e isso gera mudanças não somente estruturais, mas também conceituais. A formação de profissionais para lidarem com essa realidade é também um grande desafio. A educação para a inclusão tem que começar muito cedo na escola e fazer parte de programas em todos os níveis de ensino. Tenho visto cursos superiores que não discutem essas questões com seus alunos, não aplicam esses conceitos na prática profissional, o que é inadmissível nos tempos atuais.

4- Pela sua vivência e experiência com a implantação e coordenação de programas de acessibilidade para públicos com deficiência, o que lhe possibilitou o contato com muitas instituições museológicas pelo Brasil, você poderia falar sobre o que considera ser a maior dificuldade para a implantação desses programas?

R- Essa questão está relacionada com a questão anterior. Uma política institucional inclusiva requer o envolvimento de todas as instâncias de uma empresa, pública ou privada. A maior dificuldade é essa, ter a questão da inclusão como uma missão da instituição, abrangendo todos os profissionais nela envolvidos e, isso nem sempre é verdadeiro, sendo visto apenas como um projeto pontual a mercê de um ou outro profissional, geralmente da área de educação.

5- Como os museus vêm tratando as questões como acessibilidade e inclusão cultural, como uma preocupação real ou apenas com a intenção de agregar algum valor social.

R- Essa questão varia muito de museu para museu. Há aquelas instituições que fazem desse tema uma política institucional e há outras que usam esse tema só para espelhar uma postura atualizada e dar visibilidade ao museu. Depende muito do desenvolvimento

e da referência que este museu tem na sociedade. Museus com poucos recursos e infraestrutura física e pessoal limitada, acabam por priorizar mais a sua sobrevivência e vêem esse tema como uma questão distante da sua realidade.

6- Gostaria que você falasse de sua experiência pessoal no Museu de Arte Contemporânea – MAC da Universidade de São Paulo e na Pinacoteca do Estado. O que você espera para o futuro? Os programas e as instituições já estão amadurecidos o suficiente para não permitirem um retrocesso neste quadro atual?

R_ Infelizmente a maioria das instituições museológicas ainda não está amadurecida suficientemente para implantar de forma permanente programas de inclusão, tenha visto o Programa para Públicos Especiais implantado por mim no MAC-USP em 1991 e que no ano de 2003, com a minha saída, foi totalmente abandonado, e o pior, havíamos empregado dinheiro público nesse programa, apoios de agências importantes com Vitae, FAPESP, CNPq e outras, e os recursos produzidos estão lá, encostados, sem uso e utilização de pessoas que necessitam desses materiais e das ações que foram desenvolvidas para terem acesso ao importante acervo daquela instituição.

O que eu espero para o futuro? Que as nossas ações multiplicadoras realizadas na Pinacoteca do Estado se estendam a outras instituições e que essas instituições levem a sério essa missão como nós, e isso eu digo da instituição que você também trabalha o Museu Afro Brasil, por considerá-lo também uma referência nessa área. Enfim que as nossas ações possam servir de exemplo e passarem a ser cada vez mais um exemplo de programas de inclusão sócio- cultural em nossa sociedade.

7- Podemos fazer um paralelo entre os programas de acessibilidade para públicos portadores de deficiência no Brasil e em outros países?

R- Sim, com certeza, os bons programas implantados no Brasil, fazem um ótimo paralelo com os de outros países, podemos nos orgulhar que aprendemos com eles e eles conosco. Vejo também um aspecto muito positivo da nossa cultura, somos muito versáteis e criativos, acostumamos a “tirar leite de pedra” como se diz, fazemos muito, às vezes com muitos poucos recursos. Há culturas que por disporem de mais recursos se acomodam mais facilmente. Nós, por outro lado, topamos mais os desafios, e é isso que

devemos ter em mente sempre - acreditarmos que somos capazes de fazermos hoje pensando em um futuro melhor, para nós, para as próximas gerações e para no nosso país.

Profa. Dra. Amanda Tojal